



UNIVERSITATEA
BABEȘ-BOLYAI

Facultatea de
TEATRU ȘI TELEVIZIUNE
Universitatea Babeș-Bolyai

Daria Ioan

MANUAL DE FOTOGRAFIE

COLECȚIA CINEMEDIA
Facultatea de Teatru și Televiziune

Presă Universitară Clujeană

DARIA IOAN

MANUAL DE FOTOGRAFIE

DARIA IOAN

**MANUAL
DE FOTOGRAFIE**

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2016

Colecția CineMedia
este coordonată de Ioan Pop-Curșeu.

Referenți științifici:

Conf. dr. habil. Ioan Pop-Curșeu

Conf. dr. habil. Florin Țolaș

ISBN 978-606-37-0103-0

**© 2016 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mij-
loace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește
conform legii.**

Design copertă: Cosmin Creț

Fotografie copertă: Daria Ioan

**Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400971 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>**

Cuprins

Introducere	7
Capitolul 1. Lumea în primele imagini permanente de tip fotografic și cinematografic.....	11
1.1. O scurtă introducere în era timpurie a fotografiei.....	11
1.2. Fotogenia. Mentalități, concepții timpurii și contemporane	16
1.3. Practicanți, pionieri ai fotografiei.....	18
1.4. Începuturile fotografiei documentare.....	21
Capitolul 2. Compoziția. Puncte de vedere asupra punctelor de vedere	31
2.1. Principii ale compoziției fotografice	31
2.2. Ce ne atrage atenția într-o imagine?	36
2.3. O dilemă veche: stabilirea unui punct de vedere	39
Capitolul 3. Elemente ale compoziției fotografice	49
3.1. Imaginea ca ansamblu	49
3.2. Elemente structurale: linia, forma, poziția.....	52
3.2.1. Textură, pattern.....	62
3.2.2. Masă, proporție și relație	64
3.2.3. Spațiul negativ și posibilitățile sale de valorificare.....	67
3.3. Lumina, mișcarea, perspectiva	68

Capitolul 4. Serii fotografice.....	79
4.1. Fotografia și marile evenimente istorice	79
4.2. Dincolo de istorie, o mare infinită de istorii	85
4.3. Dimensiunea fantastică.....	89
 Capitolul 5. Alte moduri de a utiliza fotografia în artă.....	95
5.1. Prezențe ale fotografiei în film.....	95
5.2. Influențe ale cinematografului asupra fotografiei	100
5.3. Ocurențe ale fotografiei în arta video, multimedia și instalație.....	105
 Bibliografie	111

Introducere

Am conceput acest manual folosind mai multe perspective de abordare a fotografiei, dintre care cele mai importante sunt: cea istorică, cea a evoluției culturale și cea tehnică, atât în ceea ce privește mijloacele și modalitățile de lucru, cât și referitor la reperele compoziționale, care suportă, de-a lungul vremii, anumite transformări. Cele cinci capitole care alcătuiesc prezentul volum reprezintă nu doar cinci momente diferite în timp, ci, mai ales cinci încercări diferite de a înțelege fotografia, pornind de la exemple cât mai variate de concepții, concepte și stiluri de autor raportate la probleme etice și estetice ale acestui domeniu artistic.

Astfel, în primul capitol am oferit câteva repere privitoare la apariția fotografiei, a primelor metode de lucru, dar și la mentalitățile care înconjurau autorii primelor imagini fotografice din lume. Personal, consider că învățarea fotografiei are o mare legătură cu descoperirea potențialului creativ și cu stimularea și întreținerea constantă a imaginației, iar istoria timpurie a fotografiei, prin faptul că ne prilejuiește întâlnirea cu inventatori, cu personaje fascinante care, în secolul XIX sau la începutul secolului XX, aveau preocupări deosebite precum înregistrarea imaginilor prin diverse tehnici, stimulează și întreține o anumită parte a imagisticii personale. Altfel spus, călătoria în perioada timpurie a artei fotografice, ca orice călătorie în timp, ne oferă o perspectivă nouă asupra prezentului și detalii despre tehnici demult abandonate sau foarte rar reutilizate, care pot fi, în mod paradoxal, reluate, actualizate și valorificate în zilele noastre. În afară de valoarea documentară a imaginilor realizate în epoca incipientă a fotografiei, am prezentat, în capitolul 1, câteva cazuri în care ele au devenit iconice, servind ca relee puternice în intertextul artistic creat ulterior, dar și ca sursă de inspirație pentru o seamă de artiști ai imaginii. Astfel, după

cum arhiva de imagini a lui Atget a devenit un model pentru fotografia americană Berenice Abbot, imaginea eclipsei, tot a lui Atget a fost folosită de Man Ray pe coperta revistei *La Révolution Surréaliste*, iar studiile lui Muybridge au fost folosite chiar în pictură de Matisse, lista exemplurilor putând continua. În general, în acest capitol am folosit referințe aparținând culturii occidentale, dar am ilustrat și cazuri de practică de pionierat a fotografiei în Balcani, cum este cel al fraților Manakia, care au realizat inclusiv filme încă din prima decadă a secolului XX.

Acest manual are, pe lângă temele mari care structurează capitolele, o parte consistentă de exerciții la finalul fiecăruia dintre ele. Exercițiile sunt, în general de tipul practic sau analitic și au ca scop principal experimentarea cât mai susținută a diverselor tehnici prezentate în manual, dar și analiza, reflecția, atât de necesare procesului creativ. Această experimentare poate fi desfășurată în studio, în laborator și pe teren, în perioadele de practică, în funcție de natura și miza exercițiilor.

În cel de-al doilea capitol, am abordat compoziția prin prisma importanței obiectului fotografiei și a stabilirii unui punct de vedere, a unei viziuni, a unei perspective personale asupra acestuia. Parcurgând exemple din opera fotografilor consacrați, aparținând mai multor perioade, am arătat marea diversitate a arilor de interes ale acestora și, de asemenea, multitudinea abordărilor, uneori a acelorași tematici. Luând ca referință dezbaterea prilejuită de fotosecesiunea din Statele Unite, principiile pictorialiștilor și pe cele ai susținătorilor realismului în fotografie, am prezentat evoluția ideilor despre ceea ce s-a crezut că este și ceea ce ar trebui să fie fotografie, într-o epocă în care această scindare era pronunțată. Prin analiza, de pildă, a operelor lui Robert Frank, a Dianei Arbus, a lui Eugene Meatyard, ca dizidenți ai curențelor tradiționale, dar și a imaginilor lui Andreas Gurski, centrate pe ideea de acumulare de elemente, ori a celor realizate de Alexander Gronsky, în care subiectul este în general subordonat peisajului prin tipul de încadrare, am ilustrat modurile de funcționare a dialogurilor culturale în aceeași epocă sau la distanțe diferite în timp, dar și legătura lor strânsă cu evoluția economică și socială a lumii. Unele din sursele care revin în acest capitol sunt eseurile din *On*

Photography, ale lui Susan Sontag, precum și fragmente din *Photography. A Cultural History*, a lui Mary Warner Marien, care oferă o perspectivă amplă asupra transformărilor, la mai multe nivele, apărute în lumea fotografiei.

Cu scopul de a sublinia tușele evoluției acestor idei până în prezent, am prezentat și cazuri de fotografii din actualitate, în lucrările cărora centrul de greutate al imaginii a fost transferat la nivel conceptual sau abstract, în vreme ce tehnicile de lucru au fost relativizate. Astfel am demonstrat că pictorialismul a fost reluat în abordări creative în postmodernism, pe când așa-numitul realism a continuat să atragă practicanți ai fotografiei până în ziua de azi, prezența sa fiind o constantă în istoria acestui domeniu. Conceptele care apar în introducere sunt explicate prin exemple și exerciții specifice.

În cel de-al treilea capitol, am urmărit în detaliu funcționarea, în cadrul compoziției vizuale, a fiecărui element al acestuia: linia, forma, poziția – prin raportare la masă, proporție și relație în interiorul imaginii – textura, pattern-ul – ca elemente compozite, spațiul negativ și modalitățile de valorificare a acestuia, lumina, mișcarea și perspectiva – ca elemente care modulează imaginea. Această parte a manualului este axată în principal pe tehnicile de lucru și modurile în care pot fi combinate elementele compoziției în vederea obținerii unor imagini echilibrate, armonioase. În legătură cu fiecare aspect, am prezentat elemente de optică și exponometrie, funcționarea combinațiilor de timp și a treptelor de diafragmă, efectele diferitelor tipuri de focalizare, de încadrare etc.

Ca reper, am folosit câteva fragmente din manualul de fotografie *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, al lui Michael E. O'Brien și al lui Norman Sibley, în care se regăsește o serie de definiții și exerciții aplicate pe care o consider foarte utilă în înțelegerea legilor compoziției clasice, dar și în învățarea reformulării anumitor principii, în scop creativ. Exemplele de fotografii pe care am ales să le prezentăm în legătură cu diferite aspecte ale compoziției sunt foarte variate în acest capitol, vând în vedere că am urmărit o multitudine de elemente și regimul de care ele beneficiază în opera diferitor artiști. Ținând cont că această parte a prezentului manual presupune înțelegerea anumitor noțiuni aparținând

geometriei, multe din exemplele alese spre ilustrare se situează în zona constructivismului rus, a curentului Bauhaus și a interferențelor și a influențelor lor ulterioare.

Capitolul al patrulea are ca temă fundamentală seria fotografică, împreună cu accepțiunile ei diverse. Astfel, trecând de la cazuri de fotojurnalism la istorii private reale sau imaginare, de la serii care își propun să ilustreze realitatea sau fragmente ale acesteia la dimensiunea fantastică, am încercat să scoatem în evidență faptul că tematicile, tehnicile și posibilitățile de construire a coerenței la nivelul seriilor fotografice sunt, practic, nelimitate, atât timp cât ele cuprind imagini bine compuse care susțin aceeași idee.

În ultimul capitol al acestui manual, am prezentat conexiunile fotografiei cu cinematografia, arta video, multimedia și instalația, în scopul de a expune studenților o gamă foarte variată de moduri în care imaginea statică poate circula în intertextul artistic contemporan. Statutul fotografiei în artă fiind expus la transformări conceptuale, este importantă identificarea direcțiilor din care acestea pot apărea, dar și experimentarea metodelor exploratorii de utilizare a tehnicilor fotografice, în vederea creării de lucrări artistice de o nouă natură, la limita dintre domeniile consacrate.

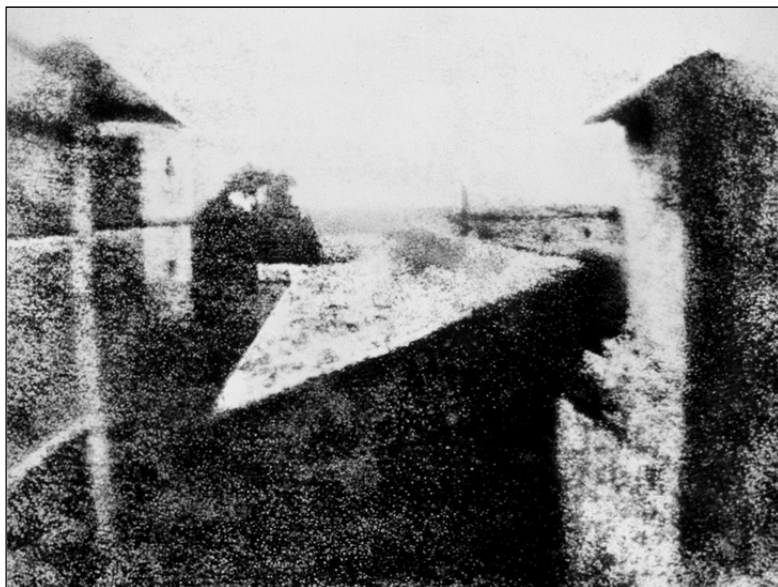
Capitolul 1

Lumea în primele imagini permanente de tip fotografic și cinematografic

1.1. O scurtă introducere în era timpurie a fotografiei

Chiar dacă o dată exactă a apariției fotografiei în Europa nu a putut fi stabilită, prima ocurență a unui dispozitiv menit să proiecteze și să imprime imagini a fost *camera obscura*. Aceasta presupunea un spațiu fără ferestre dar cu o mică gaură prevăzută cu o lentilă, prin care erau proiectate imagini exterioare pe peretele opus al încăperii. Rezultatul nu era de multe ori foarte clar, iar proiecția era inversată, după principiul funcționării ochiului omenesc. În schimb, artiștii au știut să o transforme curând într-o unealtă folositoare pentru schițe de pictură, de pildă. Design-ul de bază al camerelor pe care le folosim astăzi datează din 1500 dar poate fi legat și de descoperirile chinezilor din secolul IV. În jur de 1660, au început să circule versiuni portabile a dispozitivului *camera obscura*, dar fotografia propriu-zisă încă nu fusese descoperită. În 1725, un profesor german de anatomie, Johann Heinrich Scultze, a descoperit reacția la lumină a clorurii de argint. Repetând experimentul lui Scultze, un chimist suedez, Carl Wilhelm Scheele a descoperit fixarea imaginii obținute, prin dizolvarea clorurii de argint cu hidrură de amoniu. Câteva decenii mai târziu, încercările de a imprima imaginea pe hârtie au devenit tot mai dese, până când, în Franța, Joseph Nicéphore Niépce a reușit să obțină, după o expunere de 8 ore, prima imagine permanentă din lume, cu ajutorul unei emulsii pe bază de bitum, care nu era sensibilă la lumină. Neclară și cu o aparență cețoasă, această imagine lasă să se întrevadă contrastul diurn, surprins într-o

compoziție cu geometrie esențializată, al unui peisaj urban timpuriu. Cel mai probabil, acesta coincide cu vederea de la fereastra laboratorului unde Niepce lucra la experimentele sale.

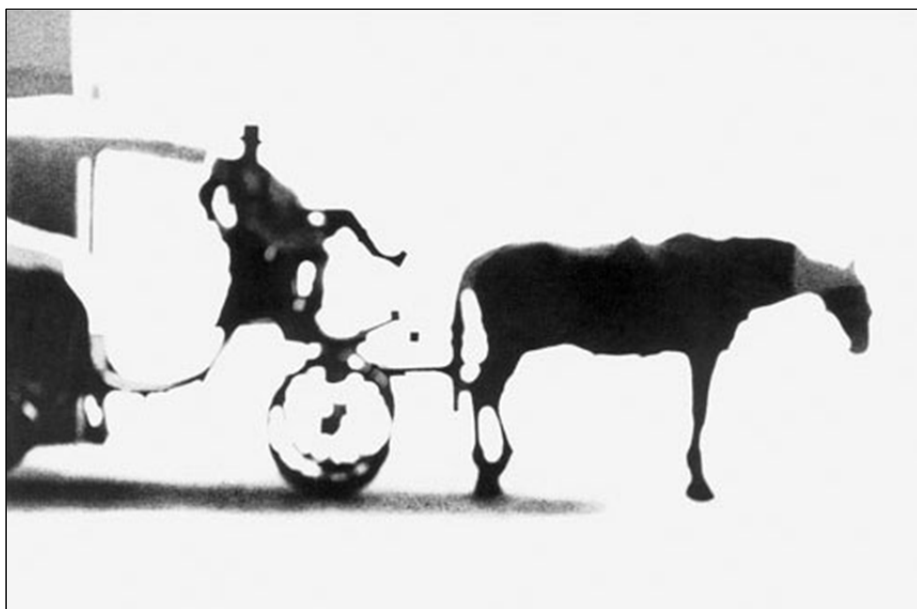


Joseph Nicephore Niepce, *Vue de la maison du Gras* (1827)¹

Fiul său, Isidore Niepce, a continuat cercetările acestuia și, pentru o lungă perioadă, a lucrat împreună cu pictorul Louis Jacques Daguerre, care era, de asemenea, preocupat de aceeași descoperire. În 1835, Daguerre a descoperit principiul procesului fotografic, care putea fi pus în practică și în afara laboratorului, inventând dagherotipul. El a folosit ca agent sensibilizator iodul pus pe o placă de cupru, acoperit cu un strat de argint. Printr-o dezvoltare în vapori de mercur el obținea o imagine negativă în relief. Cu noul dispozitiv, Daguerre a surprins imagini din Paris și împrejurimi, dar și o serie de obiecte de mici dimensiuni, ori detalii ale obiectelor mai mari. Chiar dacă cu mult mai clare și detaliate decât ceea ce obținuse Niepce la vremea sa, imaginile lui Daguerre păstrează aspectul neclar și impresia de ceață ale primei fotografii din lume. Nimeni nu ar fi

¹ http://ecoles.ac-rouen.fr/circ_dieppe_est/divers_sites/spip.php?article25, 22.04. 2016.

bănuie că spre sfârșitul secolului XIX, o astfel de atmosferă va impune o adevărată cadență vizuală în rândul fotografiilor pictorialiști de peste ocean ori că, mai târziu, vor oferi prilejuri de experimentare pentru fotografi celebri precum Josef Koudelka. Acest tip de imagini are până în prezent calități grafice deosebite. Parisul lui Daguerre a suscitat în critica recentă interpretări ale ambiantei aproape lipsite de personaje umane, ceea ce face ca metropola franceză să aibă un loc al sfârșitului de lume.

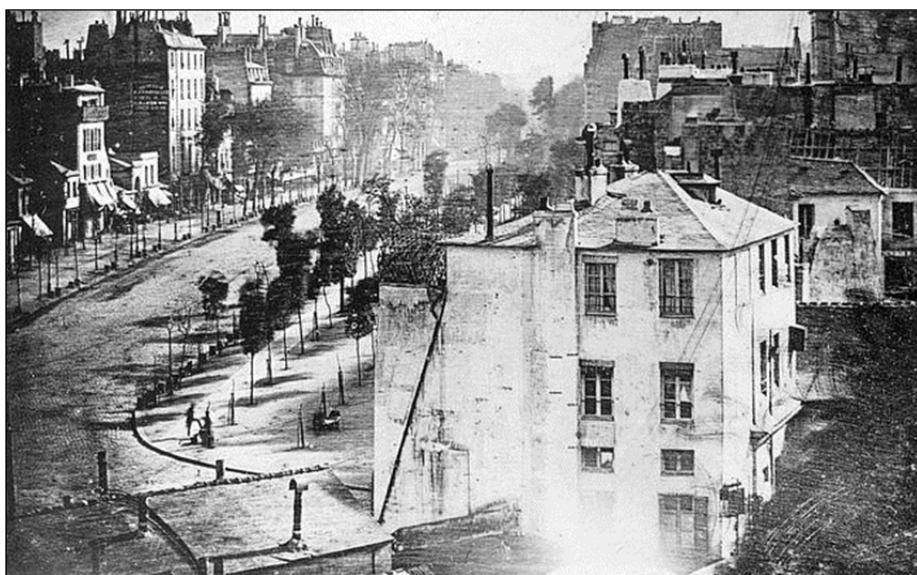


Joseph Koudelka, *Cehoslovacia*, 1962²

De asemenea, caracterul fantomatic al siluetelor umane care apar la Daguerre, amintesc de o epocă în care fotografia nu exista decât cu prețul unor timpi de expunere care puneau răbdarea la grea încercare și totodată deschid perspectiva poetică a artei impresioniste, prin contururile lor nebuloase. Amprenta vizuală a acestor apariții imprimate amintesc totodată de caracterul delicat al picturii asiatice vechi realizate în cerneală, cu o paletă restrânsă de culori. Odată cu aspectul vaporos al locurilor și personajelor care le traversează, apare și impresia inedită de mișcare, până

² <https://pro.magnumphotos.com/Package/2TYRYDD2GE54>, 22.04.2016.

atunci dificil de redat. Timpul și spațiul sunt redefinite prin imaginea de tip fotografic timpurie, astfel încât principiile picturii, care putea condensa într-un singur cadru, într-o compoziție bine dirijată, elemente disparate, sunt reevaluate. Cazul tablourilor realizate de pictorul francez Edgar Degas la Opera Garnier din Paris. Ciclul de imagini dedicat balerinelor și orchestrei de la operă, variază ca teme și tehnici folosite, dar mai ales surprinde prin încadraturile de tip fotografic pe care le utilizează Degas. Este cunoscut faptul că pictorul francez era un mare pasionat de fotografie, surprinzându-și în portrete un număr mare de prieteni, dansatoare de la operă dar realizând și peisaje sau nuduri. Schițele sale cu balerine au adesea la bază imagini fotografice realizate de Degas pentru diferite studii de mișcare. Astfel, dinamismul câștigă teren în arta picturii, iar modelele, imposibil de surprins prin alte mijloace în plină mișcare scenică, devin siluete flexibile, înconjurate adesea de neclarul propriu unui timp de expunere lung aplicat unor subiecți care sunt departe de a rămâne nemișcați ore în șir în atelierul artistului.



Louis Jacques Daguerre, *Boulevard du Temple*, Paris (1839)³

³ <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2007-2008/americaneye/louis-jacques-mande-daguerre-parisian-boulevard-1839-daguerreotype/index.html>, 12.02.2016.

În Anglia, William Henry Fox Talbot, a reușit să obțină imagini care puteau fi multiplicare, cu ajutorul calotipului, lucru care imposibil de realizat cu un dagherotip, care producea o singură imagine pozitivă pe o placă de metal. În schimb, din cauză că imaginea era transferată prin intermediul negativului de pe hârtie, ea nu era atât de clară ca cea realizată cu dagherotipul. Ceea ce este mai puțin cunoscut este faptul că Talbot a realizat și un număr mare de fotograme, sau desene fotogenice, expunând direct la lumina soarelui diverse obiecte sau plante pe hârtie impregnată cu o soluție de clorură de sodiu, apoi uscată și tratată cu nitrat de argint, din combinația cărora rezulta clorura de argint. Suprafața fotosensibilă astfel obținută se înnegrea, lăsând să se întrevadă formele obiectelor expuse. Aceleași experimente le face și o fotografa Anna Atkins, însă folosindu-se de tehnica cianotipului, descoperită de John Herschel.

În 1843, Atkins și-a publicat ea însăși colecția de cianotipuri ale algelor englezești, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.



Anna Atkins,
*Algă, cianotip (1843)*⁴



William Henry Fox Talbot,
*Asparagus Foliage (aprox. 1840)*⁵

În 1851, Frederick Scott Archer descoperă procedeul care asigură atât o claritate bună a imaginii, cât și posibilitatea de a o multiplica. Pentru aceasta, placa folosită de către fotograf trebuia acoperită cu o peliculă de

⁴ <http://flieschool.com/photographer/anna-atkins>, 05.06.2016.

⁵ <http://www.pada.net/members/memPicFull.php/24/207>, 05.06.2016.

colodiu, urmând să fie scufundată, încă umedă, într-o soluție de nitrat de argint și abia după aceea introdusă în aparat și expusă. Developată imediat după aceea, imaginea obținută putea fi în sfârșit uscată. La scurt timp după aceste invenții, fotografia a început să devină tot mai răspândită în rândul iubitorilor de imagine, care cumpărau, în măsura posibilităților financiare, copii mai ieftine sau mai scumpe ale unor peisaje fotografiate pe care apoi le păstrau ca amintire a unor locuri, numite *cartes de visite*⁶. Jocul de cuvinte care se impune odată cu distanța istorică nu este întâmplător. Acești colecționari de vederi fotografiate se identificau totodată cu locurile respective, creând astfel conexiuni evidente între ei și acele imagini. În acest context, nu este eronat să facem referire la o componentă de comunicare socială a așa numitelor *cartes de visite*, care ating practicile actuale ale mediei sociale. Comunicarea prin imagini de tip fotografic a fost prezentă, iată, cu mult înainte ca aparatele de înregistrare a imaginii să fie accesibile pentru mare parte a societății, la fel ca imaginile personale, de tip portret, asociate cu locul unde a fost realizată fotografia.

1.2. Fotogenia. Mentalități, concepții timpurii și contemporane

În 1896, fotograful englez Henry Peach Robinson, deschidea dezbaterea asupra artei fotografice, afirmând că percepția generală a epocii în legătură cu acest subiect era superficială: fotografiile nu puteau fi considerați artiști pe motiv că nu aduceau nimic în plus în imaginile surprinse cu aparatele lor, ci doar înregistrau ceea ce vedeau. Scepticii la adresa fotografiei erau de părere că nu exista la mijloc un gest artistic, devreme ce în acest tip de imagini nu erau prezente elemente suplimentare care să dovedească o concepție și o intervenție artistice asupra realității. În același timp, unii critici puneau în vedere faptul că fotografiile nu semănau cu realitatea. Robinson considera aceste concepții contradictorii și, ca urmare, demonstra că acea diferență dintre realitate și ceea ce apare în fotografii era

⁶ Trad. aut. *cărți de vizită*

produsul propriu al unui gest artistic care adăuga *fotogenie* imaginilor. Elementul fotogenic era cel care permitea o distanțare de imaginea existentă înainte de a fi fotografiată și rezultatul final al actului fotografic, adăugând adevăr faptelor brute. Acest tip de intervenție era, în opinia fotografului englez, specific actului fotografic artistic. Definiția sa circulă în toată perioada de constituire a fotografiei artistice, până la sfârșitul anilor 1920.

Referitor la dificultatea impunerii fotografiei ca artă, Jacques Aumont remarcă două direcții distincte de a concepe fotografia. Prima, care pune în prim plan fotogenia ca rezultat, indică o artă fotografică văzută ca artă de esențializare, de valorificare a realului prin știința utilizării încadraturilor și a iluminării. Cea de-a doua, care presupune că fotograful trebuie să își uite măiestria, să dispară, astfel încât să poată lăsa ca imaginea *să se întâmple*. La această retragere a artistului fotograf face referire Roland Barthes în *Camera luminoasă* (1980). Astfel, fotografia ne face să putem vedea ceva care ar fi fost imposibil de perceput în afara acestui mediu. Momentul surprins are caracteristica unicității și irepetabilității, cu toate că fotografia îl poate reproduce la infinit. În același timp, el vine ca o armonizare punctuală specifică a unui ansamblu de elemente prezente în realitate. În discursul lui Barthes, fotografia apare ca viziune. Fotogenia, din această perspectivă, este ceea ce afectează subiectul în momentul fotografierii lui, ceea ce îl face să pară mai estetic decât este în realitate. Arta fotografiei este atunci concentrată în jurul acestui moment, pe care Barthes îl denumesc *punctum*. Până în ziua de azi, mulți fotografi continuă să se raporteze la definiția sa. Criticul francez nu ține cont de regulile compoziției în selecția de imagini pe care le analizează în cartea sa, ci alege să facă referire la cele care provoacă emoții, subiectivizând în acest fel în mod puternic accețiunea asupra momentului de grație în care ia naștere o fotografie autentică. Aceasta reunește elemente rezultate din prezența comună a subiectului și a artistului în același spațiu, numită de Barthes *coprezență*. În fața obiectivului subiectiv, personajul fotografiat este, în același timp, cel care ar dori să fie, cel care ar vrea să se creadă că este, cel care fotograful crede că este și cel de care fotograful se folosește pentru a își demonstra arta. Relația dintre cei doi prin prisma lentilei aparatului este cea care primează în concepția lui Barthes. Transfor-

marea care se impune este aceea că subiectul fotografiei devine obiectul ei. O a doua noțiune pe care el o impune alături de *punctum*, detaliul semnificativ dintr-o fotografie, este cea de *studium*, care se referă la gustul pentru un anumit context, obiect sau o persoană. Studium-ul reprezintă pretextul necesar pentru ca declicul armoniei punctuale să se producă.

Jacques Aumont atrage atenția asupra faptului că problema fotogeniei este transferată în aria cinematografică, odată cu apariția primelor filme mute, în care se dădea mare atenție acestui aspect. Criticul francez Louis Delluc, un sceptic al „miracolului” fotografic, atribuia fotogenia în film, în anii 1920, artei personale a regizorului și nu unui hazard al momentului. În aceeași epocă, o altă concepție asupra fotogeniei cinematografice a fost formulată de Jean Epstein, care o suprapunea calității dinamice a imaginii filmate. În schimb, Aumont observă faptul că în producțiile recente, aceasta s-a banalizat, fiind redusă la câteva formule stereotipe care, dublate de evoluția considerabilă a suportului tehnic, al iluminării, dar nu în ultimul rând datorită numărului mare de operatori, alimentează efecte estetice lipsite de o deosebită originalitate.

1.3. Practicanți, pionieri ai fotografiei

În Europa, majoritatea fotografilor din secolul al XIX-lea au fost englezi, francezi și ruși: Benjamin Brecknell Turner, Clementina Hawarden, Henry Peach Robinson, Anna Atkins, Lewis Carroll, Louis Legrand, Pierre Petit, Nadar, Eugène Atget, Nicephore Niépce, Alexander Drankov, Elena Mrozovskaya, Karl Bulla, Pavel Novitsky, Maksim Petrovici Dmitriev etc. Au existat însă pionieri ai fotografiei și în Balcani, precum frații Milton și Ianakis Manakia, aromâni din Avdella.

Benjamin Brecknell Turner a fost unul dintre primii fotografi din Anglia și membru fondator al Societății Fotografice din Londra, înființată în 1853. El a primit licența de a practica calotipul de la inventatorul acestuia, William Henry Fox Talbot în anul 1849. Între 1852 și 1854, a grupat 60 de fotografii într-un singur album, intitulat *Vederi fotografice din natură*.

Imaginile sale se dovedesc a fi tributare picturii în acuarelă, majoritatea înfățișând peisaje din Anglia rurală sau piese de arhitectură. A realizat și multe portrete de studio pe negative de sticlă, pe care însă nu le-a expus.



Benjamin Brecknell Turner, *The Willowsway, Elford, Hawkhurst*⁷

Clementina Hawarden a realizat portrete de interior, folosind tehnica plăcilor cu colodiu. În 1863, a expus unele din lucrările sale în expoziția anuală a Societății Fotografice din Londra. Acestea au fost etichetate cu „excelență artistică” de către criticii vremii. Unul din admiratorii fotografiilor lui Hawarden, scriitorul Lewis Carroll, era el însuși unul din practicanții talentați ai fotografiei. Cazul său este particular, prin aceea că majoritatea portretelor realizate de el erau cele ale unor copii. De asemenea, lucrările lui Carroll se remarcă prin situațiile oarecum regizate dintre personaje sau decorul atipic pentru vremea respectivă. Deseori în mijlocul unor grădini sau curți decrepite misterioase, figurile infantile care populează imaginarul fotografic al artistului creează o impresie de straniețe, mai degrabă caracteristică scrierilor sale. De altfel, între portretele lui Carroll se remarcă cele ale fetei Alice Liddell, variante de portret pentru personajul Alice din cartea pentru copii *Țara minunilor*.

⁷ <http://www.vam.ac.uk/users/node/6970>, 07.06.2016.



Lewis Carroll, *Alice Liddell*,
(1858)⁸



Lewis Carroll, *Dymphna Ellis și surorile ei,
Mary și Bertha* (1865)⁹

În jur de 1850, când fotografia încă nu își găsisese o definiție permanentă, se conturează două direcții în rândul artiștilor care foloseau acest mediu: pictorialismul și naturalismul. Prima facțiune, condusă de Oscar Rejlander și Henry Peach Robinson, era tributară ideii că o fotografie ar trebui să semene pe cât posibil cu un tablou. Această concepție se dovedea a fi influențată de cea a pictorilor romantici, care credeau că artistul trebuie să intervină asupra naturii, folosind-o cu finalitatea de a exprima idei nobile. La aceasta se adăuga un mare interes pentru ilustrarea scenelor din mitologia antică. De cealaltă parte a baricadei, fotografiile naturaliști mizau pe puterea fotografiei de a reda adevărul din natură. Conduși de Peter Henry Emerson și George Davidson, ei preferau pictorii care ieșeau din atelierele lor și pictau în exterior, ca de pildă Școala de la Barbizon. După exemplul acestora, fotografiile naturaliști nu lucrau în studiouri, ci se deplasau în zone rurale, realizând în principal peisaje și scene cu viața de la

⁸ <https://alicesadventure.com/tag/things-about-alice-in-wonderland>, 15.04. 2016.

⁹ https://www.google.ro/search?q=Carroll,+Lewis,+Alice+Liddell,&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4kOPYkZ7PAhXCvhQKHZtgBR8Q_AUICCGb&biw=1536&bih=748#tbm=isch&q=Carroll%2C+Lewis%2C+Dymphna+Ellis+and+her+sisters%2C+mary+and+bertha&imgsrc=AGu2NnS1O934NM%3A, 15.04.2016.

țară. Punctul de întâlnire al celor două concepții se regăsea la nivelul definirii esteticii fotografiei, care, în primul rând, trebuia să înfățișeze ceva frumos, plăcut pentru văz.

Cu toate acestea, în secolul XIX, fotografia nu era practică numai cu scopuri artistice. În anul 1880, Eadweard Muybridge a inventat un dispozitiv care producea fotografii succesive a unui subiect în mișcare, pentru a studia locomoția animalelor.

1.4. Începuturile fotografiei documentare

Etnologul american Edward Curtis a realizat o serie impresionantă de portrete ale triburilor de indieni din Statele Unite. Primul dintre acestea, realizat în 1895, a fost expus în 1898, alături de alte două fotografii ale sale, într-o expoziție sponsorizată de National Society of Photography. Tot în 1898, el a fost numit fotograf oficial al expediției Harriman Alaska, urmând ca în 1906 să primească o finanțare consistentă pentru a realiza imagini cu nativii americani. Ținta acestui proiect, a cărui desfășurare s-a întins pe 20 de ani, erau 20 de volume cuprinzând 1500 de fotografii. Scopul lui Curtis nu era doar să fotografieze, ci să documenteze cât mai mult posibil viața tradițională a nativilor înainte ca acest mod de viață să dispară.



Edward Curtis, *Portret de nativ american*, detaliu¹⁰

¹⁰ <https://ro.pinterest.com/ariesgirl75/edward-curtis>, 23.07.2016.

Imaginile realizate de Curtis în condițiile unei perpetue deplasări dau dovadă de o deosebită expresivitate și naturalețe, departe de practica de studio a epocii. De cele mai multe ori lipsite de un fundal elaborat, portretele sale surprind o lume a nativilor americani în intimitatea gesturilor firești și a unor atitudini nealterate de către civilizația europeană. De asemenea, portretele în mijlocul naturii sau a așezărilor triburilor dezvăluie o artă a compoziției surprinzătoare, plină de detalii inedite armonios integrate în structura imaginilor. Varietatea impresionantă a figurilor lumii indienilor din America de Nord înainte de dispariție, limbajul non-verbal puternic al acestei societăți a triburilor străvechi, la fel ca legătura cu spațiile naturale în care ele își duceau existența, creează o puternică impresie de nostalgie care domină vasta colecție de imagini a lui Edward Curtis.



Edward Curtis, *Nativi americani*¹¹

¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_S._Curtis, 12.12.2015 ;
<http://www.terapeak.com/worth/hopi-women15x22-edward-s-curtis-native-american-art-photo-hand-numbered-edition/221213680464>, 12.12.2015.

Europa, un fotograf francez avea aceleași preocupări de conservare a lucrurilor pe cale de dispariție. Deși a început să fotografieze zone rurale din nordul Franței, munca lui Eugène Atget a ajuns să se concentreze în jurul meseriilor, locurilor vechi, al scenelor de stradă de dinaintea modernizării Parisului. În 1890, el a început prin a furniza fotografii documentare pentru studiile pictorilor, arhitecților sau scenografilor. În 1906, Biblioteca istorică a orașului Paris l-a angajat să fotografieze de manieră sistematică vechile clădiri ale metropolei. Atget a făcut puține fotografii cu figuri umane. Probabil două din o sută din imaginile realizate au ca protagoniști oameni, iar dinte acestea și mai puține pot fi considerate portrete care să pună în evidență ceea ce e specific unei persoane. Pentru Atget, locurile și lucrurile făcute de oameni păreau să fie mai captivante decât aceștia din urmă. De asemenea, locuințele îl interesau cu precădere pe fotograf francez, la fel ca o serie de obiecte personale, dar fără ca în compozițiile lui să îi includă pe cei cărora le aparțineau. În cadrul unei astfel de tematici, el a realizat o serie de numeroase imagini de interior, surprinzătoare prin absența elementului uman și în același timp prin profunda intimitate a spațiilor surprinse în imagini. Asemenea străzilor și a parcurilor pariziene, interioarele lui Atget par bânuite mai degrabă decât locuite. Apariția personajelor umane în cadrul compozițiilor având ca subiect orașul este de cele mai multe ori una de tip spectral. La un geam dintr-o clădire scorojită, apare difuză silueta în mișcare a unei fete. În reflexia din geamul unei vitrine, două figuri ciudate par să ne privească distant dintr-o altă lume. Într-un dormitor, hainele unei persoane care probabil se pregătește de culcare aduc aminte, în absența posesorului lor, de piesele vestimentare rămase ale unui defunct. În lumina difuză care intră într-o cameră modestă, obiecte de toaletă care dau impresia că au fost folosite și abandonate în grabă. În aceeași serie, un pat matrimonial gol sugerează indirect o prezență stranie. Identitatea posesorilor rămâne misterioasă în întreaga serie. Chiar dacă aceste fotografii nu ca obiect

locuitorii spațiilor respective, o anumită identitate a lor poate fi recreată de către privitor observând detaliile lor specifice. Atget ar deveni astfel realizatorul unor portrete indirecte ale societății vremii, cu mențiunea că ele se încadrează în tipul aparte de locuri pe care le favorizează în opera sa. După cum remarcă John Szarkowski, se pare că între fotograf și rarii săi subiecți nu exista o relație de simpatie. Majoritatea figurilor dă dovadă de distanță și neîncredere față de omul din spatele aparatului. La fel și viceversa, modul în care Atget surprinde oamenii, atunci când nu e vorba de ilustrarea unei meserii sau a unui comerț aparte, este sobru, aproape funest, având ca rezultat apariția unui soi de grotesc uman. În acest registru de tonuri întunecate, între scenele fotografiate și realitate se impune o separare pe care André Breton și suprarealiștii o vor percepe ca onirică, revelatoare de subconștient, ca fascinantă transformare a cotidianului în stranii asocieri de elemente inedite. Fotografia lui Atget a atras și atenția altor artiști, printre care se numără pictorii Salvador Dali, Henri Matisse și Pablo Picasso. Spre sfârșitul anilor 1920, interesul pentru imaginile realizate de el a crescut, iar Man Ray a ales să publice în revista *La révolution surréaliste* nu doar câteva din acestea, ci să folosească *Eclipse* (1912) pe coperta numărului 7 din 1926 al publicației.

Cu toate acestea, Eugène Atget nu a avut intenția explicită de a transmite ceva prin fotografiile sale, iar colecția impresionantă de imagini ale Parisului în prag de secol XX rămâne, în primul rând, dovada unei ambițioase inițiative documentare. Alături de fațadele sobre ale clădirilor și străzile pustii, anumite serii ilustrează personaje practicând micile meserii pe cale de dispariție, ori vânzători ambulanți, artiști ai străzii. Deși Atget nu a mizat pe arta portretului, aceste imagini immortalizează o suită de tipuri umane greu de aflat în studiourile epocii respective, ai căror protagoniști aparțineau unei condiții economice superioare.

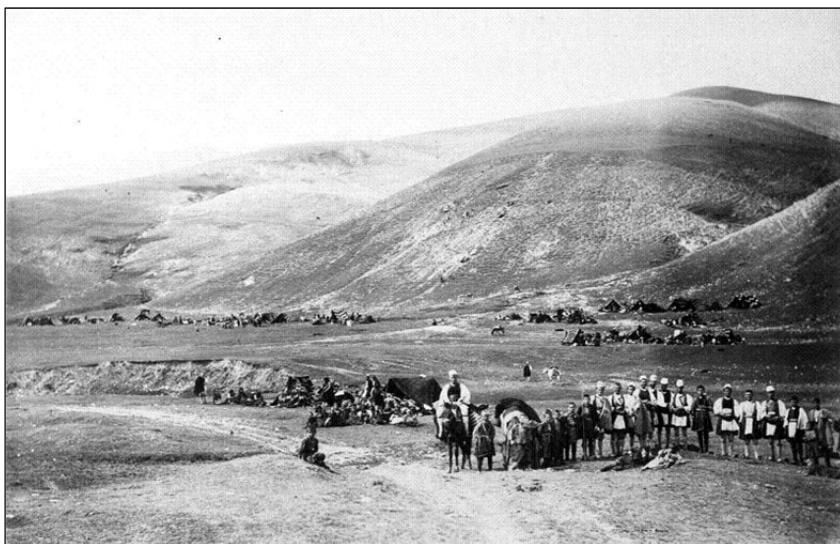


Eugène Atget, *Eclipse* (1912)¹²

În Balcani, frații Manakia au realizat o colecție de imagini cu o importantă valoare antropologică, compusă în special din portrete individuale și colective ale aromânilor. Deoarece munca lor implica parcurgerea unor distanțe semnificative de la un sat la altul, cadrele lor erau de obicei surprinse în exterior, cu lumină naturală și cu fundal improvizat, care varia de la pânză albă la decor exotic pictat într-un stil naiv. De multe ori, în fundal intrau și anumite elemente care, în cazul fotografiei de studio, sunt eliminate, ca de pildă iarba sau pietrele din locul în care fotograful se oprea să lucreze. În cazul portretelor de familie și de grup, în general, modelele erau invitate la marginea satului, unde fotograful putea să îi distribuie cu mai multă ușurință în spațiu, pe mai multe rânduri, creând astfel diferite registre. Compoziția era întotdeauna centrată de pe bătrâni, așezați și ținând în brațe unul dintre nepoți. Într-o asemenea fotografie, în care erau incluse circa douăzeci de persoane, în prim-plan se aflau copiii, așezați pe jos, în plan secund erau bătrânii, pe scaune, încadrați de câte doi bărbați

¹² https://www.moma.org/ecards/write_ecard.php?object_id=43793, 15.12.2015.

tineri. În ideea unei ierarhii de familie bine specifice pentru acest spațiu cultural, în spatele lor erau aranjate în picioare soțiile și fiicele lor, iar pe ultimul rând se aflau ginerii și flăcăii neînsurați. Contextul fotografiilor impunea, în general, dispunerea figurilor în imagine. Dacă evenimentul era o ceremonie religioasă, preoții erau amplasați în partea centrală, iar dacă era vorba de o petrecere în sat, lăutarii ocupau partea inferioară a fotografiei, iar ceilalți participanți erau înșirați în spatele lor, pe rânduri. Detaliile inedite reieșite din adaptarea la condițiile de lucru impuse de studioul itinerant conferă acestei colecții unicitate și originalitate. În schimb, imaginile realizate în studioul din Ianina, deschis în 1898, sau în cel din Bitolia, respectă în mare parte tiparele de poză ale vremii. Frontalitatea față de model, precum și poziția acestuia, care se sprijinea în general cu cotul de un scaun sau o masă sunt dintre cele mai frecvente în opera fraților Manakia. Ca detalii specifice, poza cu mâna în șold a bărbaților, sau cu arma în poziție de luptători, precum și includerea instrumentelor de muncă tradiționale în portretele femeilor, sunt deseori întâlnite la acești fotografi.



Frații Manakia, *Carnavari* (imagine inclusă în Proiectul Avdhela și aparținând Bibliotecii Culturii Aromâne)¹³

¹³ http://www.proiectavdhela.ro/index.php?pag=media&id_prod=27, 10.07.2016.

Observația etnografică de complexitate din universul Manakia poate fi admirată și în filmele realizate de ei în epoca pionieratului cinematografic, ca de pildă *Scenele din viața aromânilor din Pind* (1906-1911). Această colecție de fragmente constituie o avanpremieră a portretelor filmate din arta contemporană. Genul pe care îl reprezintă se apropie de fragmentele filmate de frații Lumière în Franța și constituie un document antropologic de valoare pentru spațiul balcanic. De asemenea, anumite fragmente sunt și piese de arhivă a familiei Manakia, spre exemplu cel în care apare bunica centenară a celor doi fotografi și cinești, torcând alături de alte femei din Valea Pindului. Trebuie menționat însă că aceștia nu au fost singurii pionieri ai cinematografului în Balcani. Marian Țuțui ne atrage atenția asupra faptului că „aproape în același timp în care frații Manakia realizau *Excursie în Macedonia turcească* (1-20 aprilie 1911), Gheorghe Ionescu filma *Călătoria familiei regale pe Dunăre* (mai 1911). Din 1911 începe producția constantă a primelor actualități filmate de operatori români (Constantin Th. Theodorecu și Gheorghe Ionescu pentru casele de producție Carmen Sylva și Venus). Tot din același an datează și primul film de ficțiune românesc – *Amor fatal* (în regia lui Grigore Brezeanu), ca și amestecul de teatru și cinema din spectacolul *Înșir-te mărgărite* (realizat de Brezeanu în colaborare cu Aristide Demetriade). [...] Prin intermediul Academiei Române, preocupat constant de etnografie, putem face legătura între filmele fraților Manakia, achiziționate până în 1913 și un documentar etnografic precum *Obiceiurile populare românești* (1928, în același an cu editarea sub auspiciile academiei a primului volum din *Images d'ethnographie roumaine, dacoroumaine et aroumaine* a lui Tache Papahagi, cae a inclus fotografii a lui Ienache), primul film realizat de Institutul Social Român [...] Ca și filmele, fotografiile au o inestimabilă valoare de documente istorice. Vizitele în Macedonia ale suveranilor Greciei, Serbiei și Turciei, ale miniștrilor Nikola Pasic și dr. C. I. Istrati, ca și a altor evenimente din primele decenii ale secolului 20 se păstrează numai în filmele a doi fotografi aromâni, ignorați pentru activitatea lor cinematografică până în 1958. Iar dacă avem în vedere că în perioada 1906-1911 au filmat represalii turcești asupra concetățenilor din Bitolia în perioada când cel mai adesea operațiunile

militare erau filmate în studiouri, putem realiza că frații Manakia nu filmau doar cu plăcere diletantistică, ci aveau conștiința că vor lăsa mărturie istorice unice.”¹⁴

Statutul complex al primelor înregistrări filmate și al fotografiilor din epoca respectivă deschid posibilitatea de a fi recuperate de arta contemporană în producții de media mixtă sau alte practici combinate. Valoarea documentară a acestor materiale, ca și cea a producțiilor fraților Lumière sau ale altor pionieri ai cinematografiei de tip observațional, justifică reutilizarea lor în filmul documentar de tipul celui practicat, spre exemplu de regizori ca Harun Farocki în filmul *Muncitori plecând de la fabrică* (1995) care pornește de la imagini realiste foarte vechi pentru a face o incursiune antropologică în problemele societății muncitorești de-a lungul mai multor epoci.

Exercițiu practic: O expunere rudimentară

Având în vedere că în primul capitol al manualului a fost făcută o trecere în revistă a producțiilor fotografice și cinematografice timpurii, propunem, ca și practică, realizarea unor imagini printr-un procedeu simplu, elementar. Folosind principiile de bază ale imprimării directe ale unei imagini pe material fotosensibil cu ajutorul unui dispozitiv camera obscura construit împreună cu profesorul, studenții vor avea de realizat o fotografie a unui fapt divers. Pentru că timpul de expunere în acest exercițiu din sfera *pinhole*¹⁵ va fi unul mai lung decât în cele în care vor utiliza camere analogice sau digitale, se recomandă, pentru observarea fenomenului de expunere lungă direct pe hârtie fotografică, alegerea unui cadru care să conțină elemente de mișcare. Timpul de expunere va fi

¹⁴ Tuțui, Marian, *Frații Manakia și imaginea Balcanilor*, ed. NOI Media Print, București, 2009, p.162.

¹⁵ *Camera Pinhole* reprezintă o variație a camerei obscure, construită în principiu cu ajutorul unei cutii cu interiorul negru, căreia i se va aplica o perforație fină, cât un vârf de ac (din engl. *pin hole*). Prin acest orificiu, care în afara utilizării va fi obturat complet, lumina va pătrunde în cutie și va imprima o imagine pe un material fotosensibil aranjat astfel încât să fie expus la fasciculul luminos.

calculat în funcție de sensibilitatea hârtiei fotografice folosite și va varia, desigur, în funcție de acest aspect. Când imaginea va fi considerată a fi captată, cutia neagră va fi închisă, pentru păstrarea ei până la momentul dezvoltării. Hârtia expusă va fi tratată în laborator cu revelator și fixator de tipul adecvat, respectând indicațiile de timp impuse de fiecare tip folosit. Prin aceste procedee, se va obține o imagine negativă imprimată direct pe hârtie, pe care studenții o vor avea de scanat și inversat în programe de postprocesare, astfel încât la finalul exercițiului, se va obține varianta pozitivă a fotografiei. Exercițiul poate fi repetat cu astfel de camere obscure rudimentare, care să aibă mai multe perforații și care vor multiplica imaginea, obținându-se un efect vizual plastic similar cu rezultatele experimentărilor din anii 1920, de tip caleidoscopic.

Capitolul 2

Compoziția. Puncte de vedere asupra punctelor de vedere

2.1. Principii ale compoziției fotografice

*Parisul este un teatru
în care îți plătești locul cu timp pierdut.
Iar eu aștept încă.¹ (Robert Doisneau)*

Felul de a privi o pictură sau orice altceva, după cum ne spune John Berger în *Moduri de a vedea*, (engl. *Ways of Seeing*), este mult mai puțin spontan decât tindem să credem. Acesta este bazat pe convenții și obișnuințe construite de-a lungul timpului în cultura de care aparținem. La fel și compunerea de imagini este raportată la seturi întregi de convenții. Pictura europeană tradițională folosește convenția perspectivei, care centrează totul în ochiul privitorului. Berger folosește metafora razei unui far, care face ca aparențele, pe care le desemnează ca realitate, să circule doar în interiorul unghiului creat de lumină, în sensul reductiv al unui punct de vedere.

Compoziția este constituită de aranjarea elementelor vizuale în cadrul unei fotografii. În majoritatea cazurilor, acesta este de formă rectangulară, în funcție de diferitele formate ale filmului utilizat sau de opțiunile de încadrare ale camerelor de fotografiat digitale. Cele mai importante elemente sunt linia, forma, textura, lumina, mișcarea și perspectiva. Ele coexistă în proporții specifice fiecărei compoziții și, înainte de a fi folosite în

¹ Doisneau, Robert, *Trois secondes d'éternité*, ed. Contrejour, Paris, 1989, p. 20.

moduri neconvenționale, trebuie înțelese prin practică și nu memorate. După cum ne spun Michael E. O'Brien și Norman Sibley în manualul lor de fotografie intitulat *Ochiul fotografic. A învăța să vezi cu un aparat (The Photographic Eye. Learning to See with a Camera)*, o fotografie bine compusă ar trebui să fie un gest de interpretare artistică a unui obiect sau a unei persoane. Scopul ei este acela de a transmite privitorului ceva despre subiectul său. Compunerea unei imagini de acest tip implică acordarea de atenție elementelor care ne stau la dispoziție pentru a închide definitiv cadrul ales prin apăsarea butonului aparatului. În vederea realizării unei compoziții fotografice, se impune, în primul rând, alegerea unui obiect al fotografiei. Acesta trebuie să reiasă ca fiind centrul de interes al imaginii în mod explicit. Dacă atenția privitorului este bruiată de alte elemente sau dacă un alt obiect din imagine apare ca fiind obiectul acesteia, actul fotografic intențional și-a ratat scopul. De obicei, în teoria imaginii se consideră că ochiul care privește are un parcurs în interiorul compoziției și că prima oprire ar trebui să fie chiar în zona reprezentată de obiectul imaginii, ca efect al detectării clare a acestuia de către cel care îl percepe. Dacă intenția fotografului a fost să atragă atenția asupra unui anumit element vizual iar acest lucru nu se întâmplă, imaginea, ale cărei calități artistice pot rămâne vizibile în pofida acestui fapt, va pierde, cel puțin, nota caracteristică dată de motivul care a stat la baza conceperii ei. În principiu, acest motiv ar trebui să fie evident în fotografie, iar natura care declanșează interesul pentru o imagine văzută să reiasă și ca rezultat al surprinderii ei cu aparatul de fotografiat. În general, pentru sublinierea obiectului care a atras atenția, manualele de fotografie, precum cel redactat de Michael E. O'Brien și Norman Sibley, sugerează amplasarea cât mai centrală a acestuia în interiorul cadrului. Desigur, în multe cazuri, dacă un obiect, oricare ar fi el domină fotografia prin poziția centrală și dimensiuni, el este recunoscut ca fiind obiectul principal al compoziției. Există însă multe situații care fac rabat de la această regulă, în care obiectul fotografiei nu beneficiază de locul central sau de un prim plan și, cu toate acestea, se impune ca element privilegiat în viziunea artistului. În ceea ce privește receptarea fotografiei, filtrele interpretative, bazate pe coduri tradiționale ale esteticii occidentale,

în primul rând stabilite în arta picturii, joacă un rol capital, dar ele sunt dublate de subiectivitatea privitorului care, în funcție de afinitățile proprii, alege o cheie de lectură a imaginii ce deseori poate ajunge până la ignorarea obiectului principal, în virtutea unui punct de interes alternativ creat de aceeași structură vizuală. Se consideră însă că o actul artistic veridic, dublat de o compoziție reușită, va indica în mod cât se poate de clar centrul de interes al unei imagini, dirijând privirea astfel încât punctul terminus al analizei acesteia de către ochiul privitor să coincidă cu punctul său de plecare, adică obiectul evident al fotografiei, după examinarea tuturor celorlalte elemente componente.

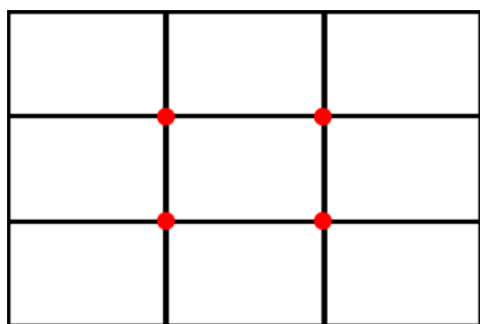
Compoziția face referire la toate nivelele de structură ale unei imagini, lucru general acceptat și susținut de teoreticienii domeniului, chiar dacă unele definiții conțin ușoare diferențe de formulare. Pentru Mircea Novac, conceptul este înțeles ca fiind constituit din „aranjamentul artistic și rațional al unei imagini. O fotografie este bine compusă atunci când este judicios echilibrată, când există o bună repartizare a liniilor și volumelor, când are un centru de interes bine determinat (*legea unității*) și când perspectiva este corectă (alegerea justă a punctului de [...] din care se face fotografierea).

Atunci când este examinată o fotografie, două aspecte rețin atenția: mai întâi, *calitatea tehnică a imaginii*, apoi *compoziția* subiectului; mulți fotografi fac marea greșală de a crede că [grija pentru] compoziție este rezervată doar lucrărilor fotografice destinate expozițiilor, în mod obișnuit preocuparea pentru asemenea probleme fiind inutilă; este adevărat că atunci când operatorul este pus în situația de a fotografia o „scenă pe viu”, un instantaneu intervenit pe neașteptate, el este lipsit de timpul necesar pentru compunerea imaginii; această deficiență se poate corecta adeseori printr-o *decupare* inspirată, sub aparatul de mărit.

Pe de altă parte, cu puțină practică și mai ales cu multă perseverență, se ajunge în numai câteva secunde să se plaseze subiectul în mod artistic (sau să se plaseze operatorul în așa fel încât să surprindă un unghi deosebit de favorabil [...]).

Regulile compoziției sunt variabile la infinit; aptitudinea de a vedea „artistic” este înăscută în fiecare om; deci, orice amator fotograf, dacă nu poate avea chiar o tehnică personală, are oricând posibilitatea de a învăța și de a-și însuși tehnica marilor maeștri universali ai picturii, sau cel puțin cea a fotografiilor contemporani, autohtoni și străini, consacrați ai saloanelor de specialitate, ai revistelor ilustrate, ai presei cotidiene.”²

Referitor la plasarea obiectului într-o imagine, în fotografie este des utilizată regula treimilor. Aceasta presupune, în primul rând, împărțirea cadrului în 9 zone, obținute prin împărțirea în 3 a fiecărei laturi ale sale. Cele 6 linii se vor intersecta, iar ca rezultat vom obține 9 părți egale ale imaginii. Teoreticienii afirmă deseori că obiectul principal al compoziției trebuie așezat în perimetrul zonei celei mai centrale, adică a doua din orice latură ne raportăm la ea. Apoi, numeroase efecte de percepție sunt puse pe seama amplasării obiectului respectiv față de punctele extreme ale acestei zone vizuale. Chiar dacă obiectul, prin dimensiunile lui, depășește zona centrală și nodurile ei cu celelalte zone, se consideră în continuare că poziția sa față de zona mediană a cadrului influențează calitatea imaginii, în funcție, desigur, și de raportul său cu spațiul și cu celelalte elemente.



Cele 9 zone ale imaginii și punctele
care marchează perimetrul
cel mai frecvent indicat ca și încadrare



Henri Cartier-Bresson,
Matisse cu porumbei,
1944³

² Novac, Mircea, *Fotografia de la A la Z*, Editura Tehnică, București, 1973, p.61.

³ <http://www.culturewhisper.com/r/article/preview/3981>, 15.09.2016.

Teoreticienii fotografiei subliniază, pe de altă parte, importanța mărimii și abundenței detaliului în ceea ce privește obiectul central. Cu cât acesta este mai aproape de obiectiv, cu atât evidența importanței lui în imagine crește. Însă este vorba de un principiu general, care poate fi eludat în favoarea valorii artistice a unei compoziții. După cum putem observa din alăturarea celor două imagini de mai sus, marele fotograf francez Henri Cartier-Bresson, într-un portret inedit făcut lui Henri Matisse alături de porumbeii săi, plasează figura pictorului în zona centrală, puțin spre stânga. Chiar dacă aceasta se află într-un plan mai îndepărtat decât colivia cu porumbeii așezați pe ea, iar dimensiunea personajului este excedată de cea a păsărilor din prim plan, Matisse se impune ca protagonist al fotografiei, fără măcar să privească înspre obiectiv. Jocul cu perspectiva și volumele, cu profunzimea câmpului, conferă un plus de valoare estetică imaginii care, prin liniile de fugă, direcționează atenția privitorului automat înspre omul din spatele coliviei. Păsările, surprinse în mișcare, creează un ușor efect de neclar, direcționând, cu atât mai mult, ochiul privitor către imaginea expresivă, mai statică și clară, a pictorului, chiar dacă aceasta se află în zona de umbră a compoziției. Prezența unei linii care aproape separă în două imaginea dă impresia de juxtapunere de tip diptic, în care metonimia vizuală funcționează în mod strălucit. Reluarea de elemente asemănătoare în cele două părți, coliviile, liniile trasate de umbre, precum și păsările, completează armonia formală a cadrului surprins.

Exercițiu practic 1

Având în vedere cele 9 zone ale imaginii, studenții vor realiza o fotografie a aceluiași obiect, de dimensiuni la alegere liberă, variind poziția față de acesta în cât mai multe variante față de zona centrală. Astfel, ei vor putea observa diferențele, chiar și minore, ale diferitelor tipuri de încadrare.

Exercițiu practic 2

Folosind ca referință fotografia de mai sus a lui Henri Cartier-Bresson cu pictorul Matisse, studenții vor avea de realizat o compoziție care să aibă obiectul principal, punctul de interes central, poziționat într-un plan secund sau terț față de alte obiecte care sunt situate în prim plan, dar nu reprezintă centrul de interes al imaginii. Ele vor fi cuprinse totuși, pe cât posibil, în zona de focus a aparatului. În mod similar, se va realiza o serie de câteva fotografii în care obiecte din prim plan să mărginească obiectul bine conturat, în focus, al fiecăreia dintre ele. Acest exercițiu poate fi efectuat atât în studio, cât și în exterior, pe teren, în lumină naturală. Pentru construirea obiectului principal din imaginile lor, studenții vor putea folosi obiecte sau personaje, la alegere. El are ca scop experimentarea unor încadrări originale, în funcție de cunoștințele și aptitudinile compoziționale ale fiecărui student. Odată realizat în fotografie, acesta poate fi transpus în practica de filmări experimentale în legătură cu diferite tematici, ca variație a încadrărilor actuale de tip standard, cu mențiunea că, în principiu, acestea trebuie respectate pentru obținerea unor imagini cât mai corecte.

2.2. Ce ne atrage atenția într-o imagine?

După cum am afirmat și în subcapitolul anterior, imaginea de tip fotografic trebuie să conțină un punct de interes, adică să atragă nu doar privirea celui care o realizează, ci și ulterior, a celui care o privește ca obiect estetic. Prin aceasta înțelegem observarea manifestă a unei combinații de elemente care, la orice nivel de lectură a imaginii, să suscite tensiunea necesară percepției ei fără dificultate. Pentru o mai bună înțelegere a acestei probleme, vom aborda centrul de interes al fotografiei atât din perspectiva formală, cât și din cea tematică, ținând cont de diferite sisteme de coduri estetice, care variază în funcție de epoca și contextul economic și social al realizării, cât și în funcție de raportul subiectiv al artiștilor referitor la concepția generală care caracterizează timpul în care ei lucrează și expun.



Andreas Gursky, *Pyongyang II*, Diptychon, 2007⁴

Fotografia de mai sus, aparținând artistului german contemporan Andreas Gursky, plasează problema unui personaj sau obiect central al imaginii la alt nivel de percepție. După cum se poate observa cu ușurință în analiza acestei imagini, chiar dacă elementul uman este cel care se situează pe primul loc ca importanță, el este retras într-un plan îndepărtat în favoarea structurii formale a compoziției. Este imposibil să identificăm o persoană anume în dispunerea grupurilor care realizează coregrafia unui eveniment de anvergură. În schimb, corpurile umane de dimensiuni reduse, dispuse în forme geometrice concentrice conferă fotografiei impactul colosal al unor astfel de manifestări de amploare înregistrate dintr-o perspectivă cât mai cuprinzătoare. Efectul de disimulare a individului în ansambluri uriașe minuțios organizate în spațiu este imediat. Fotograful german, renumit pentru lucrările sale formaliste cu grupuri mari de oameni, de obiecte sau formațiuni de relief, obține, în cazul de față, un efect grafic intens, amplificat de prezența culorilor vii și a complexului de lumini artificiale care, la rândul lor, dublează cantitativ și calitativ formele realizate de șirurile de oameni cu o multitudine de umbre și zone luminoase. Acestea din urmă contribuie la crearea unei puternice tensiuni vizuale, prin întrepătrunderea numărului mare de linii drepte și unghiuri ascuțite de

⁴ <http://www.spruethmagers.com/exhibitions/135@@viewq16>, 08.04.2016.

dimensiuni și direcții diferite. Nu în ultimul rând, denumirea de *Diptychon* a imaginii trimite la ideea unei juxtapuneri de elemente ale unei societăți și ale unui consum mecanizate, într-un evident joc de simetrie și dimensiuni. La fel ca și în fotografia sa celebră cu aglomerarea stridentă, dar în același timp monotonă și sufocantă a produselor dintr-un supermarket occidental, Gursky ilustrează în manieră conceptuală efectele alienante ale acumulării de elemente. Fie că în operele lui este vorba de oameni sau obiecte, el realizează producții grafice repetitive, bazate pe structuri de motiv (engl. *pattern*) care, adeseori, se apropie ca estetică de pictura formalistă și anumite producții de artă multimedia. Dacă fotografia la nivel macro este destinată descoperirii detaliilor infime de multe ori ascunse privirii naturale, arta practică de Andreas Gursky și de alți fotografi de aceeași orientare estetică oferă adevărate reverii ale percepției prin cuprinderea în imagini a unor spații extrem de vaste, în deplinătatea stranieții și fascinației unor uriașe geometrii inedite. Un alt fotograf care duce la nivel de artă jocul cu astfel de dimensiuni este Alexander Gronskey. Seria sa de imagini ilustrând suburbiile Moscovei se impune prin reducerea dimensiunilor umane, dar și a celor proprii ansamblurilor arhitectonice, la nivel de microelement al unui vast peisaj urban și natural. Ca și Gursky, în această serie, fotograful rus creează, în unele fotografii, efectul de simetrie colosală la diferite nivele ale perspectivei și ale profunzimii câmpului vizual, astfel încât acestea provoacă o senzație de redundanță a elementelor, resimțită în multiple planuri ale realității. Paralelisme care reies din juxtapunerea unor structuri asemănătoare de oameni și clădiri ori părți componente ale peisajului provoacă, pe de o parte, plăcere vizuală, iar pe de altă parte, impresia de disconfort interior major la vederea unei realități simbiotice între indivizi din societatea locuitoare a suburbiilor și coloșii arhitectonici de tradiție sovietică.



Alexander Gronskey, fotografie din seria *Pastoral* (2008-2012). Detaliu⁵

2.3. O dilemă veche: stabilirea unui punct de vedere

Formarea unei viziuni și, în cele din urmă, a unui stil fotografic personal reprezintă una dintre cele mai mari provocări în predarea disciplinelor de compunere a imaginii. Un fotograf este, înainte de toate, un privitor el însuși. Doar după ce a privit și a văzut în jurul său, el va decide care va fi subiectul unei imagini și unde anume se vor situa marginile, limitele acesteia. În *Fereastra virtuală* (engl. *The Virtual Window*), Anne Friedberg analizează cadrul din perspective complexe, care fac legătura între era digitală și primele teorii renascentiste despre pictură, observând diferența dintre viziunea pe care o pictură și o fereastră ca și element arhitectonic o imprimă asupra spațiului pe care îl cuprinde. În lucrarea *De pictura* (1435), Leon Battista Alberti afirma că subiectul unui tablou ar trebui să fie *Historia*, adică reprezentări narative ale unor evenimente impunătoare și fapte ale unor eroi, nicidecum peisaje sau înregistrări directe ale imaginilor din natură. Așadar, încă din Renaștere, punctul de interes al producțiilor artistice vizuale era strâns conectat cu ideea de narațiune, poveste, *storytelling*, mai degrabă decât de viziuni simple ale realității care să fie mărginite de un cadru. De aceea, în argumentarea sa, Friedberg insistă asupra caracterului ireal oferit de noțiunea de fereastră,

⁵ https://www.google.ro/search?q=andreas+gursky+pastoral+project&espv=2&biw=1536&bih=748&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj6uGTiZ7PAhVEzRQKHcaPDyEQ_AUIBigB#tbm=isch&q=gronsky+pastoral&imgsrc=z5L7uKdCM9WhvM%3A, 19.03.2016.

iar mai apoi de cadru, prin care, dacă privim, suntem transpuși *altundeva* (engl. *elsewhere*). Modelul propus de Alberti nu se referă, deci, la o reprezentare realistă, ci la „o viziune separată spațial și temporal”⁶ de locul în care privim printr-un cadru, fie el al unei ferestre sau al unui tablou. Decupajul produs de marginile imaginii dislocă momentul receptării, propulsându-l pe privitor într-o realitate paralelă atent construită. Observațiile Annei Friedberg despre textele lui Alberti sunt importante pentru înțelegerea evoluției modului de alegere a subiectului și a tipului de cadraj compoziția fotografiilor. Dacă în primul capitol am prezentat câteva cazuri de fotografie documentară veche, fără intervenții excesive, ne vom îndrepta acum atenția către tendințele de prelucrare a realității. Acestea au fost pregnante în curentul *pictorialist*, care s-a manifestat în Europa și Statele Unite în a doua jumătate a secolului XIX și începutul secolului XX, după cum continuă să domine opera a numeroși fotografi contemporani. Ceea ce este important de reținut referitor la acest aspect, este ideea de evadare din structurile realului, și nu de aderare la o cât mai fidelă reprezentare a acestora. Eludarea realității în fotografie, constrângerea percepției asupra subiectului, se face prin privilegierea unor elemente selectate. Totuși, trebuie menționat faptul că și fotografia de tip realist face uz de anumite principii ale separării subiectului de contextul complet, fie că este vorba de o intenție de emfază ori de excludere, minimalizare. Selectivă prin excelență, arta fotografiei este arta decupării realității prin alegerea și viziunea artistului, care decide unde trebuie să se termine marginea unei imagini și unde o alta trebuie să înceapă, ca în picturile lui Degas despre interioarele Operei Garnier din Paris, tăiate brut după o metodă fotografică de explorare a încadrărilor. Susan Sontag, în articolul ei *America, Seen Through Photographs, Darkly*, demonstrează că relația cognitivă a privitorului cu lumea este influențată puternic de efectul gestului fotografic. „Prin faptul că ne învață nu cod vizual nou, fotografiile alterează și largesc noțiunile noastre despre ceea ce merită să fie privit și ceea ce avem dreptul să observăm. Ele constituie o gramatică și, mai important chiar decât atât, o

⁶ Friedberg, Anne, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, 2006, p. 32.

etică de a vedea. [...] A fotografia înseamnă a îți apropria lucrul fotografiat. Înseamnă să te pui într-o anume relație cu lumea, care este resimțită ca și cunoaștere – și, de aceea, ca și putere.”⁷

În fotografie, viziunea subiectivă este încă o temă de dezbatere intensă. În prima jumătate a secolului XX, fotografiile americani au fost cei mai activi în ceea ce privește aplicarea de sens la fotografiile lor. Diverse grupuri au încercat să interpreteze manifestul spiritual al lui Walt Whitman în lucrările lor. Poetul american pune sub emfază faptul că frumosul nu mai este constrâns să satisfacă așteptările morale tradiționale, ci că frumosul este peste tot și că artiștii ar trebui să arate aceasta în operele lor. Peste ocean, mutația perceptivă a avut diferite faze, dar realizarea comună cea mai importantă a fost aceea de a nu evita în continuare imaginile care anterior erau considerate deranjante.

„[...] din 1920, profesioniști ambițioși, cei ale căror operă ajunge în muzee, au părăsit în mod constant subiectele lirice, explorând conștiincios materialul plan, strident sau chiar pe cel fad. În decadele recente, fotografia a reușit într-o anumită măsură să revizuiască, pentru oricine, definițiile a ceea ce este frumos și urât – după ce propuseseră versurile lui Whitman. [...] În edificiile culturii pre-democratice, cineva care ajunge să fie fotografiat este o celebritate. În teritoriile deschise ale experienței americane, catalogată astfel cu pasiune de către Whitman [...] toată lumea este o celebritate. Nici un moment nu este mai important decât orice alt moment, nicio persoană nu este mai interesantă decât orice altă persoană. [...] Whitman nu s-a gândit să abolească frumusețea, ci să o generalizeze.”⁸

În acest context, opera Dianei Arbus este remarcabilă prin conținutul ei. Socială dar nu menită să spună ceva despre societate, după cum consideră Sontag, aceasta este considerată ca insulă particulară în istoria fotografiei. Arbus însăși își definea fotografiile ca fiind secrete despre alte secrete, gesturi obraznice de a privi ceva care se presupune a fi un tabu. Ea nu și-a legat felul de a vedea prin aparat de nicio etică socială existentă, nici

⁷ Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin Books, col. Penguin Modern Classics, London, 2008, pp.3-4.

⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

nu a creat o conexiune între subiectele ei și vreo teorie a artei. Diane Arbus a făcut fotografii cu corpuri și chipuri deformate și contorsionate pentru propria sa colecție de ciudați, monștri (engl. *freaks*). Pe aceștia i-a adorat, după cum deseori o declara:

„Există o calitate a legendei despre monștri.

Ca o persoană dintr-o poveste care te oprește și îți cere să răspunzi la o ghicitoare.

Cei mai mulți oameni trec prin viață îngroziți că ar putea avea o experiență traumatică. Monștrii s-au născut cu trauma lor. Au trecut deja testul lor în viață. Sunt niște aristocrați.”⁹

Ghicitorile despre care vorbește Arbus au deschis poarta spre un loc de joacă supraréalist pentru femeia cu aparatul de fotografiat. Ea nu a căutat să reflecte o imagine fidelă a realității, ci s-a scufundat în teritoriul aventuros al celor nedoriți, al unei societăți periferice a monștrilor de care era atașată și de care îi păsa, care i-au permis să arate expresiile lor cele mai triviale, fără a se simți batjocoriți sau puși la zid din cauză că erau diferiți. Aceasta era o nouă față a Americii, cu toate că și alți fotografi îi anunțaseră existența. Unii dintre *Americanii* lui Robert Frank ar putea fi ușor confundați cu figurile stranii ale lui Arbus. Ar putea fi și cazul personajelor lui Lewis Hine. Un alt caz de similaritate este faimosul Weegee, care lucra la locul crimelor, surprinzând toată ciudata paradă umană asociată cu aceste evenimente sumbre.

Stranietatea în fotografia americană a luat locul unei viziuni evidente în jurul anilor 1950. Fotografii au arătat curtea din spate, ascunsă a ceea ce până atunci fusese țara idealizată a viselor care devin realitate. Parada de monștri, acest *freak show* oferit de aparatul de fotografiat a schimbat paradigma societății de consume, deschizând poarta spre cei renegați și cei săraci, spre instituțiile pentru bolnavi mintal și spre închisori. Văzută prin această lentilă întunecată, viața americană a început să semene tot mai mult cu cea a unui circ unde opulența și dizabilitățile fizice, succesul social și crima, isteria și depresia ar avea o valoare egală. Ochiul care privește nu

⁹ Arbus, Diane, în <http://www.goodreads.com/quotes/17329-there-s-a-quality-about-freaks-like-a-person>, 22/05/2015.

mai era infestat cu cruzime, ca în Belle Epoque, în care așa-zișii monștri erau expuși la bâlciuri ca să amuze sau să sperie vizitatorii. Noul fel de a vedea America sub forma unei depozit pustiu nu implica o judecată, ci o incluziune tot mai multe posibile moduri de a privi existența. În acest punct, ne putem întreba care a fost maniera specifică a Dianei Arbus de a provoca percepția estetică fără a urmări o critică socială, spre deosebire de mulți artiști contemporani ai săi.



Fotografia: Diane Arbus –
*Un gigantiș evreu acasă cu părinții săi în Bronx, N. Y. (1970)*¹⁰

În opera ei, chiar și oamenii lipsiți de dizabilități fizice sau mentale dobândesc aparența unor pitici, giganti, gemeni siamezi ori transsexuali. Figuri bogate absurde ar putea lua cu ușurință locul oricărui angajați de la circ, care apar des în fotografiile artistei. Susan Sontag sugerează faptul că Arbus căuta asemănarea în fotografiile ei ca pe orice altă diformitate umană

¹⁰ <http://dianearbusart.blogspot.ro/2009/11/jewish-giant-at-home-with-his-parents.html>, 20.03.2016.

echivalentă. „Asemănarea insistentă din opera lui Arbus, oricât de departe ea se poziționează față de prototipurile sale de subiecți, arată că sensibilitatea ei, înarmată cu aparatul de fotografiat, ar putea insinua angoasă, anormalitate, boală mentală prin asociere cu orice subiect. Două fotografii sunt cu copii care plâng; copii arată perturbați, nebuni. A semăna sau a avea ceva în comun cu altcineva este o sursă recurentă a relei prevestiri, după normele caracteristice ale felului disociat de a vedea al lui Arbus.”¹¹

Luând în considerare acest punct de vedere, fotografia și-a impregnat toate imaginile diferite cu o atitudine unică față de viață, văzută ca fiind searbădă în toate emersiunile ei. Acest mod de a privi lucrurile și oamenii în aceeași cheie are o forță destructuratoare asupra idealului capitalist de a arăta și a înțelege viața. Fatală pentru modă și reviste de produse, noua lume prezentată de Arbus sau de Robert Frank, Hine sau Weegee atrage atenția asupra feței ascunse a Americii, dezvăluindu-i golurile profunde și societatea decrepită. „Intenția implicită a lui Frank și Arbus și a multora dintre contemporanii lor și urmași este de a arăta că America este mormântul Occidentului.”¹²

În opera sa, Diane Arbus a tratat subiectele sociale cu metode vizuale care au revelat o nouă aparență a peisajului uman din jurul ei, subliniind latura bolnavă și perturbată a acestuia. Repetând o astfel de procedură în fiecare fotografie pe care a realizat-o, Arbus a atras atenția asupra posibilității ca această latură să fie adevărata esență a subiecților ei, chiar dacă acest aspect se afla departe de ceea ce era considerat și acceptat ca fiind normal. Ne putem gândi la imaginile pline de strălucire pe care fotografii americane Victor Keppler le furniza revistelor de lux la începutul anilor 1960, ca de pildă deja faimoasa femeie în roșu care fumează țigări Camel sau la gospodinele perfecte la care Coca Cola încă face referire în unele campanii publicitare în stil *vintage*. Arbus, Frank sau Meatyard au negat acest tip de *icon* în munca lor fotografică, l-au făcut să pară slab, absurd, inefficient comparativ cu terenul realității lor contemporane. Referitor la aceste aspecte, Mary Warner Marien este în consens cu opiniile lui Sontag.

¹¹ Sontag, Susan, op.cit., pp.34-35.

¹² *Ibid.*, p. 48.

„Inclusă alături de Friedlander și Winogrand în expoziția *New Documents* din 1967, opera lui Arbus a fost mai personală, transformând lumea socială într-un teren vizual minabil pentru metaforele care rezonau cu sentimentele ei. Arbus a răsturnat normalitatea, făcând din banal bizar și din neobișnuit natural. În fotografiile ei cu oameni, multe dintre acestea realizate în timp ce hoinărea pe străzile din New York, hainele și cosmeticele sunt eforturi futele de a camufla golurile și defectele psihice. Când Arbus fotografia copii, ea îi descoperea ca versiuni în miniatură ale unor adulți cu temperamente defectuoase ori spirit rău.”¹³

Un strat întreg al unei societăți a spectacolului a fost pus la pământ de către imaginile puternice ale persoanelor bolnave mintal, ale expresiilor bizare ale copiilor și ale portretelor absurde ale bogaților.



Eugene Meatyard, *Madonna* (1964)¹⁴

Aceleași aspecte pot fi urmărite în opera fotografului Eugene Meatyard, a cărui metodă însă aduce observația pe teritoriul intim al propriei familii, în chip metonimic. Meatyard își fotografia familia și vecinii în cadre care exprimau o realitate socială largă a Americii, dar, mai curând,

¹³ Warner Marien, Mary, *Photography. A Cultural History*, Lawrence King Publishing, Londra, 2006, p. 347.

¹⁴ <https://art.famsf.org/ralph-eugene-meatyard/madonna-20051042>, 15.05.2016.

imaginile realizate de el tindeau să creeze o estetică a goticului american, la limita între real și o lume spectrală, misterioasă și incitantă. Deseori, protagoniștii săi purtau măști de bătrâni, creând straniețe și suspans, prin asocierea lor cu corpuri tinere și jocurile copilăriei. Alte figuri monstruoase apar în contexte casnice ori relații de vecinătate.

În Europa, contextul schimbării unei paradigme în ceea ce privește percepția tradițională asupra societății apare încă din epoca târzie a suprarealismului. Succesul albumului lui Brassai, *Parisul de noapte* (fr. *Paris de nuit*), indică deschiderea înspre o perspectivă mai întunecată, asupra unor oameni care există în zona de crepuscul al societății respectabile. Fotografiile nocturne ale lui Brassai nu pretindeau a avea un mesaj de reforma socială dar portretizau indivizi care își asumau viața trăită la extreme.

Exercițiu practic 1

Studentii vor avea de realizat 5-10 fotografii în care realitatea prezentată să fie una disonantă din punct de vedere al asocierilor dintre diverse elemente. Contrastul puternic dintre acestea, fie ele personaje sau obiecte, spații interioare, exterioare, stări, situații etc. va avea ca efect crearea unei tensiuni la nivelul percepției și, totodată, a unei curiozități în ceea ce privește subiectul imaginilor rezultate.

Exercițiu practic 2

Studentii își vor alege un personaj pe care îl vor prezenta, în 4 fotografii distincte, din 4 puncte de vedere, indiferent de tehnica folosită (variarea spațiului, a expresiei, a luminii, a recuzitei etc.)

Exercițiu practic 3

Captarea/crearea unei atmosfere într-o serie de 3-4 fotografii. Prin atmosferă, se înțelege un mediu ambiant pregnant (indiferent de natura sa), pe care studenții îl vor reda în fotografiile lor. Acest exercițiu nu impune

focalizarea pe un obiect anume, ca centru al fotografiei. La cursul practic, studenții vor aduce o notă explicativă a imaginilor realizate, în vederea analizei colective a lucrărilor (1-2 paragrafe)

Exercițiu practic 4

Studenții vor realiza o câte o fotografie în care să exprime în mod evident un punct de vedere, o concepție, o viziune ori un comentariu vizual asupra unui subiect la alegere.

Exercițiu practic 5

În câteva fotografii, studenții vor avea de exprimat diferența între acțiune și gest. O imagine poate să le conțină pe amândouă sau ele vor fi ilustrate în imagini diferite, la alegere.

Capitolul 3

Elemente ale compoziției fotografice

3.1. Imaginea ca ansamblu

Compunerea unei imagini este, în primul rând, o interpretare artistică a unui subiect, indiferent de natura acestuia. În unele manuale de fotografie, ca de pildă *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, al lui Michael F. O'Brien și Norman Sibley, definiția compoziției pleacă de la diferențierea între *instantaneu* (engl. *snapshot*) – prin care se înțelege înregistrarea unei imagini fără vreo atenție adusă compunerii sale – și *fotografie* (engl. *photograph*), care, dimpotrivă, este o imagine gândită în așa fel încât între elementele ei să existe o cât mai mare armonie și echilibru. „O fotografie este, sau ar trebui să fie, o interpretare artistică a unui eveniment, persoane sau obiect. Scopul este acela de a comunica privitorului – orice privitor – ceva în legătură cu subiectul său. Ea ar trebui să arate nu doar care îi este subiectul, ci și cum este acesta. Și ar trebui să realizeze acest lucru cu impact și stil.

Diferența principală dintre un instantaneu și o fotografie este atenția cu care fiecare dinte acestea este produs. A face un instantaneu nu implică mult mai mult decât a direcționa aparatul în direcția potrivită și a apăsa pe buton. A face o fotografie impune o atenție pentru fiecare detaliu din cadru și aranjarea tuturor elementelor înainte de a apăsa pe buton. [...]

Indiferent de cât de interesant ar fi subiectul, fotografia nu va fi realizată până când totul va fi plasat cu atenție în cadru, iar orice element care distrage atenția de la subiect va fi eliminat, până când fotograful nu se va fi asigurat că toate elementele funcționează bine împreună și va fi reglat

deschiderea diafragmei și timpul de expunere pentru a obține efectul dorit. [...] Înainte de a da atenție fiecărui element în mod separat, este importantă dezvoltarea simțului a cum anume ele funcționează împreună. Deci, chiar dacă fiecare element va fi important la rândul său, se va începe cu imaginea de ansamblu: compoziția.”¹

O asemenea bună proporție între elementele de orice fel care intră în inventarul unei imagini variază ca și definiție în funcție de timpul în care este percepută și formulată, dar și, cu siguranță, în funcție de cel care o exprimă. În general, regulile de compunere a fotografiei au moștenit numeroase aspecte ale compoziției de tip pictural, dat fiind că cele două medii sunt încă strâns conectate, indiferent de evoluția fiecăreia în parte. Este o certitudine faptul că printre primii fotografi s-au numărat mulți practicanți ai picturii, care au încercat să asimileze unele efecte ale folosirii camerei pentru compunerea de imagini. Dar, în egală măsură, fotografia rămâne tributară reprezentărilor picturale, mai ales celor realizate de maeștri picturii în diferite epoci, tinzând uneori chiar să le reproducă. De pildă, artistul Bill Henson, a produs, atât în studioul său fotografic, cât și în exterior, portrete și peisaje pe care criticii de artă nu au pregetat să le compare cu picturi ale renașterii flamande. Desigur, subiectele lui Henson erau departe de a putea fi suprapuse peste cele ale maeștrilor flamanzi, însă atmosfera, lumina și cromatică folosite de el în seriile sale seamănă izbitor de mult cu clar-obscurul valorificat de pictori în acea perioadă. La cea de-a 46-a ediție a Bienalei de la Veneția, din anul 1996, Bill Henson a prezentat o serie de lucrări care relatau acea atmosferă, dar al căror subiect era acela al fragilității exprimate de chipuri și corpuri la limita dintre copilărie și adolescență, ceea ce a dat curs unor dispute legate de moralitatea scenelor prezentate în fotografii. Imposibil de tratat cu secole în urmă, acest subiect, realizat cu tehnici aproape de pictura veche de tip flamand, combinate cu tehnici de colaj, i-a adus artistului nu doar controverse, ci un loc în istoria fotografiei.

¹ O'Brien, Michael E. și Sibley, Norman, *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, ed. Davis Publications Inc., Worcester, Massachusetts, 1995, pp. 51-52.



Bill Henson, fără titlu (1995/1996)²

Henri-Cartier Bresson, mult mai aproape de spectacolul lumii în mișcare și partizan convins al instantaneului la momentul potrivit, vorbește deseori despre numărul de aur în compoziție. Pentru Bresson, geometria imaginii ocupă un loc covârșitor, dar nu recomandă reguli fixe, el însuși practicând, deseori, abateri ingenioase de la anumite locuri comune ale compunerii de imagini. Ca orice mare artist fotograf, Bresson vorbește mai mult despre o stare necesară interioară pentru a realiza fotografii care să transmită lucruri puternice, mai mult decât despre un dresaj al ochiului pentru a remarca acele detalii care compun o imagine bună. Totuși, el sugerează că buna geometrie a imaginii trebuie să fie percepută și înainte și după realizarea acesteia.

² <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/283.1996.a-b/>, 24.05.2016.

Exercițiu practic 1

Studentii vor avea de realizat un cadru care să refacă, pe cât posibil, o operă de pictură, la alegerea lor. Ei vor avea grijă să respecte atât asemănarea formală cu subiectul picturii, perspectiva, poziția, dar și lumina sau cromatica specifică tabloului ales. În acest fel, chiar dacă este vorba de o reproducere fotografică a unei imagini pictate și înainte de a cunoaște în parte elementele distincte ale compoziției, studenții vor avea ocazia să experimenteze compoziția picturală, să se confrunte și să extragă regulile ei de funcționare, să compare cadrul final cu unul pur fotografic.

Exercițiu practic 2

Dacă în primul exercițiu studenții au realizat reproducerea fotografică a unei picturi, în cel de-al doilea, ei vor trebui să reinterpreteze cadrul obținut, prin intervenția personală asupra subiectului, aducându-i modificări, îmbunătățiri sau pur și simplu perspective diferite de interpretare vizuală. Scopul acestui exercițiu este reflecția personală a studenților asupra unui cadru dat și încurajarea lor în ideea reasamblării unei imagini, păstrând o bună compoziție. Pe baza imaginilor rezultate din aceste două exerciții, studenții vor discuta, împreună cu profesorul, diferențele, nuanțele, avantajele și dezavantajele celor două cadre.

3.2. Elemente structurale: linia, forma, poziția

Chiar dacă se spune că arta fotografică este, la bază, arta scrierii cu lumină pe materiale fotosensibile, în ordinea importanței elementelor de bază ale unei fotografii, lumina apare ca element secundar. Structura reprezintă scheletul unei imagini. O putem vedea ca pe o schiță a unui desen complex. Alături de echilibru și dinamică, ea definește compoziția unei fotografii ca întreg.

Elementele structurale ale fotografiei sunt linia, forma și poziția. Ele sunt menite să închege fotografia. Pe lângă acestea, elementele non-struc-

turale se adaugă și le sporesc pe cele structurale, imprimă fotografiei calități estetice, în funcție de combinarea lor. Acestea sunt: textura, lumina, mișcarea și perspectiva.

În geometrie, linia este o serie unidimensională de puncte. Din mai multe linii, se obține o formă tridimensională. După cum afirmă O'Brien și Sibley în manualul lor, „în mod virtual, orice fotografie conține linii. Dintre acestea, despart sau unesc obiecte, dar imprimă stări și ritmuri diferite în funcție de natura lor, creează motive (engl. *patterns*) indică direcții și structură. Calitățile variate ale liniilor într-o fotografie se combină pentru a produce o impresie generală, numită *linie*. Linia nu este pasivă. Dimpotrivă, ea este o puternică forță vizuală, care împinge ochiul privitorului în parcurgerea unei imagini. Folosită bine, ea sugerează mișcare, transmite impact și ajută la focalizarea atenției în punctele cheie ale compoziției. Folosită în sens negativ, ea distrage atenția și slăbește efectul compoziției. Linia poate fi un subiect în sine [...] sau poate juca un rol de susținere pentru un alt subiect. Liniile pot fi conectate într-un pattern mai larg sau pot fi izolate una de alta, distribuite în mod simetric de-a lungul cadrului sau poziționate arbitrar. O fotografie poate fi dominată de o singură linie sau înțesată de o multitudine.”³

Liniile care apar într-o fotografie au, așadar o multitudine de calități și efecte, pot fi folosite separat sau împreună în scopul de a obține o compoziții de diferite tipuri. Cei doi autori fac referire, desigur la liniile vizibile care asigură parte din structura unei fotografii. Pe lângă acestea, care, de regulă, sunt numite linii explicite, mai există un alt tip de linii, care aparent nu se văd, dar contribuie, în egală măsură la secționarea și aranjarea spațiului din imagini.

³ *Ibid.*, p. 87.



Mary Ellen Mark, *Turkish Immigrants, Istanbul, Turkey* (1965)⁴

În imaginea de mai sus a fotografiei Mary Ellen Mark, în afară de liniile evidente (linia curbă, cercul, liniile care compun portretele celor două femei, liniile degetelor, linia dreaptă diagonală a funiei, liniile frânte discontinue care creează textura din jurul hubloului etc.), apar două linii puternice trasate de direcțiile opuse în care privesc cele două femei. Ele nu sunt linii fizice, dar contribuie la direcționarea ochiului privitorului și spre marginile cadrului, oferind o dinamică puternică fotografiei, al cărui centru este evident și care captează atenția de la bun început (cadrul rotund al hubloului care decupează cele două chipuri). De asemenea, prin faptul că au două direcții diferite, aceste linii dau echilibru imaginii, contrabalansându-se. Nu în ultimul rând, liniile privirilor celor două femei creează perspectivă într-un cadru frontal în care nu avem ca reper axa orizontală și cea verticală, deoarece imaginea este restrânsă la un detaliu dintr-un context mai complex. Este remarcabilă apariția unor linii de fugă într-o imagine de acest tip, mai cu seamă luând în considerare amplasarea

⁴ http://www.maryellenmark.com/books/titles/passport/501J-312-31X_passpo_520.html, 16.08.2016.

centrală a hubloului, care pare rama unui dublu portret suspendat, fără repere adiționale, pe un fundal negru despre a cărui formă putem doar face speculații, datorită contextului. Ceea ce se vede este potențat de ceea ce, ca privitori, nu putem vedea, însă suntem incitați să descoperim, din cauza interesului evident al celor două personaje, care, efectiv, întorc capul ca să vadă ceva.

Acestea sunt liniile implicite, care apar datorită combinării și raportului dintre elemente ale compoziției. Dacă liniile explicite delimitează conturul diferitelor obiecte ori trasează traiectorii unidimensionale în cadru, cele implicite pot apărea ca linii oferite de perspectiva așezării obiectelor în imagine. De cele mai multe ori, acestea sunt raportate la poziționarea elementelor, dar pot fi identificate și în privirea personajelor sau alte detalii ale stării interioare, care ne pot face să urmărim ce anume le atrage atenția sau care este atitudinea lor față de ceva anume, un element prezent sau nu în cadru.

Tipurile de linii explicite urmează definițiile geometriei. În fotografie apar cu precădere linii continue, drepte sau curbe. Dar nu vom lăsa deoparte liniile discontinue sau aparent discontinue. La întâlnirea liniilor drepte cu direcții diferite, apar deseori linii frânte, care au un efect vibrant, energic la nivelul compoziției. Repetiția unor linii, ca și a dimensiunilor lor, va crea, în multe cazuri, aspectul de motiv/pattern, ca de altfel repetarea altor elemente ale fotografiei. Acest aspect al creării unui motiv vizual îl vom lega și de ceea ce se numește recurența formei în arta imaginii.

Recurența formală este considerată ca fiind, în multe cazuri, un indiciu de înaltă armonie în compoziție. Dincolo de repetarea unor structuri asemănătoare ca formă și dimensiuni, ea se constituie și din opozițiile create în raport cu unele elemente ale imaginii. Ea funcționează atât în registrul analogiilor, cât și în cel al contrastelor. Recurența formală este dublată, uneori, de o recurență a conotațiilor pe care le poate conține o imagine. Este vorba de un nivel mai abstract, în care, chiar dacă elementele prezente au sau nu legături evidente, sunt reluate sau puse în opoziție stări interioare, atmosfere sau chiar idei. Chiar și prezența unui text sau fragment de text printre elementele descifrabile ale unei compoziții poate

avea o mare pondere în percepția creată de către imaginea de ansamblu. În fotografia de mai jos, Robert Frank imprimă un context surprinzător unei scene de joacă a unor copii pe plajă, prin simpla alegere de a include în compoziția sa titlul primei pagini din publicația *Daily News*. La același nivel, dar în sensul unei metonimii, funcționează și prezența drapelului Statelor Unite, care potențează prima deviere de sens a scenei ludice.



Robert Frank, *Marilyn Dead, Wellfleet, Massachusetts* (1962)⁵

În ceea ce privește funcțiile elementului linie în cadrul compoziției, un caz aparte în istoria fotografiei este curentul constructivist, care s-a dezvoltat în Rusia începând cu 1919 și care, dincolo de o artă considerată ca fiind autonomă, a afirmat întâietatea scopurilor sociale pe care aceasta le-ar putea exprima și servi. Dintre artiștii ruși care au folosit fotografia în lucrările lor, o figură pregnantă este cea a lui Alexandr Rodchenko. După marea revoluție din 1917, acesta a lucrat ca și pictor și graphic designer. Fără să abandoneze aceste practici, el s-a orientat înspre fotografie și

⁵ <https://theartstack.com/artist/robert-frank/marilyn-dead-wellfleet>, 05.07.2016.

fotomontaj, producând o serie impresionantă de afișe destinate propagandei sovietice din acea perioadă. Ca și fotograf, a căutat o perspectivă inovatoare, care se opunea esteticii tradiționale influențate de pictură, mai cu seamă printr-o prospectarea continuă a unor unghiuri cât mai neobișnuite din care își surprindea subiectele. Astfel, în imaginile sale fotografice, predomină plonjeuri sau contraplonjeuri care, din cauza ignorării regulilor perspectivei comune până atunci în fotografie, au înlocuit unghiurile drepte oferite de întâlnirea axei orizontale cu cea verticală cu unghiuri ascuțite sau obtuze, obținute prin poziționarea excentrică a camerei față de subiect. Ca efect conex, fotografiile și fotomontajele lui Rodchenko sunt structurate de linii în majoritate diagonale, care brăzdează compoziția, dinamizând-o puternic. Intersectarea liniilor dure care formează unghiurile din imagini dau impresia de energie și forță, creând un aspect vibrant. Aceste caracteristici pot fi observate și în filmele regizorului Dziga Vertov, cu care artistul a colaborat intens în 1922. Compoziția dinamică structurată pe diagonală pe care o practica Rodchenko era corelată cu tehnica eliminării detaliului considerat irelevant. Dincolo de tendințele simplificatoare, imaginile lui Rodchenko explorează mișcarea obiectelor în spațiu, ca subiect inovator în fotografie. Influența sa a fost resimțită cu precădere la fotografii care au făcut parte din mișcarea Bauhaus și în arta conceptuală de mai târziu.

László Moholy-Nagy, o altă figură importantă în istoria fotografiei, a preluat de la artiștii ruși noțiunea de *faktura*, prin care înțelegea că o viziune nouă poate fi creată doar atunci când fotografia era practică pentru calitățile sale inerente. Din punctul său de vedere, caracteristica cea mai importantă a fotografiei era lumina, iar artiștii ar trebui să experimenteze motive (eng. *patterns*) create din umbră și lumină. Totuși, chiar dacă privilegia lumina ca și element structurat determinant, imaginile lui Moholy-Nagy tind spre abstracționism și formalism. Lumina era, așadar, folosită într-un mod inovator, nu doar pentru a sublinia calitățile realiste ale subiectelor, ci, mai ales, pentru a crea forme noi, curioase. *Acest secol aparține luminii*, spunea el, *iar fotografia este primul mijloc de a da o formă tangibilă luminii, chiar dacă într-o formă transpusă...și aproape abstractă*. Astăzi,

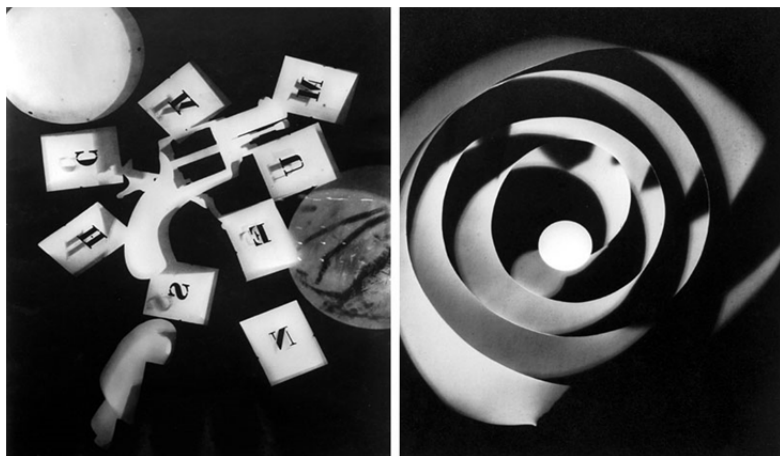
scria el, *totul este concentrat, în mod mai puternic decât oricând înainte, pe vizual.* [...] Ca și Rodchenko, Moholy-Nagy a propus ca toți fotografiile să schimbe radical unghiul viziunii aparatului de fotografiat. A fost promotorul unor obiecte precum oglinzile distorsionante, care ar altera privirea normală și a anticipat inventarea unor noi tipuri de aparate care să permită jocul cu perspectiva. El a pus în vedere fotografiilor și adaptarea microscopelor, telescopelor și echipamentelor cu raze X la modul lor de obținere a imaginilor. Printre propunerile sale, s-a aflat și aceea de a realiza fotografii fără aparat, pe care le-a numit fotograme.”⁶

Moholy Nagy a explorat mediul fotografiei dincolo de aspectul reproducerii aparențelor realității. Fotogramele sale și ale soției lui nu înfățișau obiecte așa cum erau ele, ci forme abstracte și umbre apărute din întâlnirea obiectelor și ansamblurilor de obiecte de variate texturi cu diferite tipuri de lumină. Din analiza lucrărilor sale experimentale, distingem linia și forma ca și elemente structurante al întregului, cu toate că artistul declara că lumina era materialul său de bază în realizarea imaginilor. Un formalism puternic trimite la o geometrie amplă a compozițiilor lui Moholy-Nagy, în care apare ca fiind pregnant jocul cu dimensiunile, unghiurile și volumele materialităților.

Pentru André Kertész, un alt fotograf de origine maghiară, mentorul din Paris al lui Brassai, la fel de importante erau formele obținute din distorsiunile imaginii obiectelor, după cum se poate remarca în multe dintre lucrările sale, dintre care unele poartă chiar titlul *Distorsiune*. Ca efect rezultat, compozițiile sale formaliste sunt, ca în cazul lui Moholy-Nagy, structurate de linii și forme, adeseori obținute din zone uneori aproape uniforme negre sau albe care se combină cu volume în spațiu.

Un alt artist care a privilegiat acest mod de lucru în cariera sa este Man Ray. Suprarealist ca orientare, acesta a experimentat, asemeni lui Moholy-Nagy, micro-universul obiectelor și al naturii substanței lor, ajungând să producă fotograme, pe care le-a autointitulat rayograme sau rayograme (eng. *Rayographs*).

⁶ Warner Marien, Mary, *Photography. A Cultural History*, Lawrence King Publishing, London, 2006, pp. 246-248.



Man Ray, două rayograme (cca. 1925)⁷

În compozițiile de acest tip, Man Ray a folosit tehnici variate, de la expunerea directă a obiectelor pe hârtie, până la solarizare și colaj. Solarizarea semnifică expunerea rapidă la lumină a unui negativ în timpul procesului de dezvoltare. Rezultatul este o inversare a tonurilor, mai cu seamă în zona de contur a obiectelor. Acest procedeu fotografic este greu de controlat în laborator și, în consecință, deseori imprevizibil, ceea ce l-a consacrat ca tehnică favorită a suprarealiștilor. Belgianul Raoul Ubac, care a colaborat uneori cu Man Ray, a dezvoltat, pe lângă practica solarizării, așa numita ardere (fr. *brûlage*), care implică topirea emulsiei peliculei pentru a produce forme turbionare.

Apariția fragmentelor de text în fotografiile sale nu indică în mod necesar adăugarea unui substrat de sens lingvistic, ci, urmând practicile suprealiste, indică încercarea de a destructura sensurile de bază ale simbolurilor grafice de orice fel, pentru a produce asocieri noi. Dadaștii din Zürich, ca și cei din Berlin, foloseau și ei astfel de metode în lucrările lor. Christian Schad a folosit decupaje din ziar și obiecte colecționate la întâmplare pentru a produce imagini abstracte. Expunându-le direct pe hârtie fotosensibilă la lumina ferestrei, Schad mișca uneori obiectele, pe măsură ce acestea apăreau pe hârtie. Compozițiile lui Schad au fost remar-

⁷ <https://theliteratelen.com/2013/06/27/photograms-from-man-ray-to-thomas-ruff>, 17.08.2016.

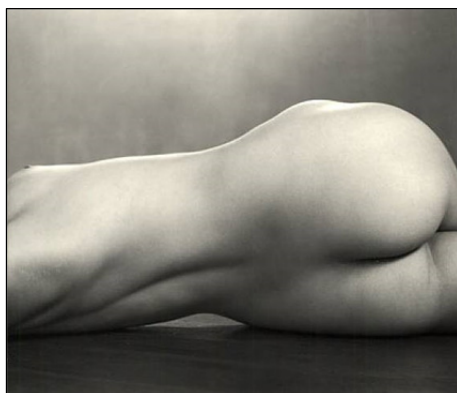
cate de Tristan Tzara și numite *schadografe* (eng. *schadographs*), care, pe de o parte aminteau de procedeul folosit de Fox Talbot cu mult înainte, *shadow-graph*, o grafie a umbrelor, dar trimiteau și la termenul german *schaden*, care însemna *stricat*, *distrus* și evoca sensul dadaist de prăbușire, colaps al lucrurilor.

La o distanță în timp, alt tip de formalism poate fi observat în lucrările fotografilor americani Edward Weston și Ansel Adams. Membri marcanți ai clubului f.64, ei împărtășeau o concepție filosofică despre formele naturale. Ansel Adams credea în valoarea spirituală a naturii pentru societate, pe când Edward Weston a început să exploreze în detaliu obiecte de zi cu zi, cochilii și legume. Seria lui cu ardei care, prin formele lor și lumina care le pune în valoare, fac referire la formele corpului uman, dar și la unele interpretări artistice ale acestuia, precum sculptura contemporană înclinată spre abstracțiune. Pe unele dintre aceste imagini, Weston le compara cu sculpturile lui Constantin Brâncuși, el însuși un fotograf pasionat. În călătoria sa făcută în Mexic, Weston a descoperit calitățile vizuale ale vegetației specifice zonelor aride, precum cactușii sau agavele. În fotografiile realizate de-a lungul acestui periplu important pentru transformarea concepției sale stilistice, el a explorat natura în cele mai mici amănunte, obținând uneori, prin tehnici de close-up, redimensionări ale spațiului și formele unor obiecte inexistente în afara viziunii fotografice. Weston a continuat să lucreze la mai multe serii în care urmărea aceste experimentări cu lumină, umbră și diferite texturi din natură. Mary Warner Marien consideră fotografiile lui cu lumină pliată, pattern-uri întunecate obținute din jocul vizual cu dune de nisip, sau chiparoși contorsionați și stânci erodate de la Point Lobos, California, par mai senzuale decât imaginile lui cu corpul uman. De multe ori, în fotografia practică de Edward Weston și Ansel Adams ori Imogen Cunningham, paralelismul dintre lumea vegetală, cea minerală și universul formal al nudurilor este evident. Volumele create de lumină și umbră, la fel ca recurențele liniilor și ale formelor indică unul și același regn reîntregit, în care limitele speciilor și ale proprietăților vizuale ale acestora sunt șterse, în favoarea armoniilor compoziționale de mare finețe. Lipsa de identitate a corpurilor omenești,

care reflectă o concepție mai extinsă a fragmentării imaginii unitare a individualității umane, deschide poarta înspre o arie nesfârșită de explorare a spațiului și a formelor, în care jocul cu dimensiunile și poziția devine esențial.



Edward Weston, *Dunes, Oceano* (1936)⁸



Edward Weston, *Nud* (1925)⁹

Exercițiu practic 1

Studentii vor avea de realizat două fotografii în care să evidențieze un paralelism al structurilor de bază din compoziții. Ei vor putea pleca de la un obiect sau de la un ansamblu de obiecte, a căror formă să se regăsească într-o a doua imagine, la scară mult mai mare. Miza acestui exercițiu ține de depistarea structurilor asemănătoare în contexte diferite, la scară diferită, evidențierea elementelor comunicante din două imagini diferite.

Exercițiu practic 2

Folosindu-se de textura unui relief natural, studenții vor avea de construit o imagine în care contextul să fie estompat în favoarea calităților grafice ale subiectului. Pentru evidențierea ideilor de compoziție, imaginile finale vor fi monocrome.

⁸ <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/140.1989>, 17.08.2016.

⁹ <http://edward-weston.com/edward-weston/>, 17.08.2016.

3.2.1. *Textură, pattern*

Un alt aspect compozițional care poate fi studiat în fotografiile lui Weston, Adams și Cunningham este cel al texturii. În principiu, textura are legătură cu suprafața exterioară lucrurilor, care ne creează diferite senzații. Ea poate fi aspră sau fină, striată, ondulată etc. Într-o fotografie, ea oferă ochiului care privește posibilitatea de a simți subiectul, creând, la nivel mental, o percepție de nivel tactil. Lucrul fotografului cu textura este tridimensional. O textură plată reprezintă un motiv sau model (*pattern*), care, la rândul său, este o combinație de linii. Pentru a face diferența între textură și o structură compusă din linii, simplă sau complexă avem nevoie putem folosi diferite unghiuri ale luminii, care fac ca imaginea să varieze de la planul bidimensional la volume în spațiu. Astfel, textura adaugă interes vizual într-o compoziție fotografică. De asemenea, ea oferă informație despre calitățile unui subiect. De exemplu, într-un portret, dacă textura pielii este subțire, încrețită, brăzdată de acele linii de diferite adâncimi numite riduri, vom ști numaidecât că subiectul are o vârstă mai înaintată. În regnul vegetal, la fel, putem obține, prin observarea texturii, informații despre vârsta și proveniența anumitor plante sau copaci, despre impactul condițiilor exterioare de mediu asupra lor etc. Totuși, textura nu îmbunătățește în mod necesar o compoziție fotografică. Folosirea ei, precum și modul de abordare a ei, rămâne o chestiune de alegere personală. Este important de remarcat faptul că, utilizată creativ, textura poate oferi destulă informație încât o compoziție abstractă să aibă sens.

Aaron Siskind (1903-1991) este unul din fotografi pasionați de universul texturilor. În aii 1940, el a aderat la ideile și stilurile specifice mișcării expresionismului abstract din New York. Folosind tehnici de close-up, cu accent pe textură, linie și ritm vizual, el a creat o serie de imagini abstracte despre lumea reală, având ca subiecte ziduri, suprafețe variate, obiecte găsite. Fotografia intitulată *Cârlig din metal* este una dintre primele sale explorări ale calităților estetice abstracte ale obiectelor comune. Platitudinea imaginii, datorată în primul rând poziției camerei și unghiului de lumină, aduce în prim plan dimensiunea grafică a compoziției.

Așadar, textura poate reprezenta în sine subiectul unei fotografii sau poate avea un efect estetic puternic ca utilizată ca fundal pentru un alt subiect, pe care să îl evidențieze.

Exercițiu practic 1

În exterior, cu lumină naturală sau artificială, studenții vor avea de realizat patru imagini în care linia să apară în mod evident ca fiind subiectul fotografiei. Aceasta poate fi de orice tip, orientare și dimensiune, cu condiția să apară ca centru de interes al imaginii. Scopul exercițiului este acela de a practica detașarea și accentuarea unui element de compoziție de celelalte, transformarea acestuia în subiect de sine stătător al fotografiei.

Exercițiu practic 2

Studenții vor căuta în mediul înconjurător 3 tipuri diferite de pattern, pe care le vor fotografia. Scopul acestui exercițiu este observația în detaliu a realității înconjurătoare.

Exercițiu practic 3

Pornind de la un relief natural abrupt, studenții vor folosi unghiuri cât mai neconvenționale pentru a scoate în evidență dimensiunea verticală a acestuia, dar și textura sa, în 4-5 cadre. Același lucru îl vor aplica unor clădiri, în tot atâtea imagini. La fel, ei vor evidenția platitudinea unor suprafețe în 4 fotografii. Exercițiul are ca scop practica accentuării volumelor în spațiu și problematizarea unor obiecte cu calități în general greu de surprins. Desigur, dincolo de grija pentru aceste aspecte, compozițiile rezultate vor trebui să aducă perspective noi, într-o combinație creativă de elemente.

Exercițiu practic 4

Folosind subiecte din regnul vegetal, studenții vor avea de realizat 3 imagini în care să pună în valoare calitățile texturilor observate. Acest exercițiu vizează combinarea tehnicilor de încadrare și folosire a luminii

pentru a accentua aspectul tridimensional al texturii. De asemenea, această experimentare va determina studenții să se apropie, în fotografiile lor, de o dimensiune mai abstractă a realității.

3.2.2. *Masă, proporție și relație*

Într-o fotografie, forma ne ajută, în primul rând, să identificăm obiectele conținute în cadru. În al doilea rând, prin formă, descoperim natura unui subiect, nu doar ceea *ce* este acesta, ci și *cum* este. Michael F. O'Brien și Norman Sibley ne dau o serie de indicii despre diverse aspecte ale formei în capitolul lor pe care îl consacră acestui element structural în *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*. Astfel, aflăm că putem identifica anumite calități ale unui subiect, precum dimensiunea (mic, mare), greutatea (ușor, greu), aspectul (plat, voluminos, sinuos) etc. Forma ne oferă răspunsuri la acest tip de întrebări. De asemenea, ne indică modul în care un obiect interacționează cu ceea ce îl înconjoară, fie spațiul sau alte obiecte, ori acestea împreună.

Masa se referă la cantitatea de spațiu pe care un obiect îl umple într-o imagine. Proporția indică o comparație între masa unui obiect și cea a altuia, sau a mai multor obiecte din aceeași imagine, ori felul în care diferite părți ale aceluiași obiect funcționează împreună.

Relația ne arată interacțiunile din interiorul unei imagini, fiind unul dintre cele mai importante aspecte ale spațiului. În primul rând, observăm factori de ordin fizic între obiectele conținute de imagine, ca de pildă distanța dintre ele, modul lor de amplasare față de o perspectivă unică, coordonatele lor pe harta unei fotografii: sus, jos, stânga, dreapta etc. față de orice reper. Dincolo de observațiile evidente care se impun, relația dintre elementele unei compoziții trimite la factori de ordin interpretativ. Dacă un obiect pare mai interesant sau mai important decât altul, vom fi tentați să îl considerăm ca fiind obiectul dominant al fotografiei. Acest aspect implică niște judecăți de valoare care pot varia foarte mult, în funcție de felul în care privim lucrurile, de reperele culturale pe care alegem să le punem în joc, de afinitățile personale cu anumite elemente ale imaginii. De aceea, în analiza unei imagini, este bine să pornim de la observații concrete, de la descrierea neutră a elementelor compoziției, pentru ca interpretarea

ulterioară să fie cât mai apropiată de ceea ce există în mod real pe harta imaginii, nu de ceea ce, de multe ori, suntem tentați, ca privitori să adăugăm sau să eliminăm în virtutea unei predispoziții personale.

O'Brien și Sibley compară relația dintre forme, numită relație spațială, cu relația dintre două sau mai multe persoane, care ne indică nu doar că acestea se întâlnesc, ci și de ce ele stau împreună. Alăturarea a mai multe forme într-un cadru ne face să ne întrebăm care este relația dintre ele. „Dacă două obiecte care în mod normal nu au ce căuta împreună sunt văzute împreună, este foarte probabil ca acest lucru să ne atragă atenția și să ne trezească interesul. În plus, ele ne pot spune ceva – despre ele, despre spațiu, despre relație – ce nu am știut înainte.”¹⁰

În cele mai bune fotografii, afirmă cei doi teoreticieni, relațiile spațiale ne arată ceva interesant, ceva care poate nu ne-ar fi atras atenția în alt context. Astfel de lucruri ne pot amuza sau întrista, ne pot intrigă sau nu, însă dincolo de efectele pe care le pot avea asupra noastră, prin acestea învățăm întotdeauna ceva nou despre lume.

„Relațiile spațiale (și, prin urmare, formele) sunt rareori lipsite de sens. Care este acest sens – și cine decide asta – este o întrebare deschisă. Este probabil întrebarea la care fotografii sunt cei mai preocupați să răspundă. Putem folosi aparatul pentru a exprima propria interpretare a obiectelor și evenimentelor. Îl putem folosi pur și simplu pentru a explora relațiile, fără a impune vreo interpretare specifică. Însă nu putem evita interpretarea. De îndată ce decidem să includem un lucru și un altul, interpretăm. Despre asta este vorba în fotografie.”¹¹

În compoziția fotografică se întâmplă adesea ca o formă să fie dominantă. La fel și felul liniilor care o compun. Astfel, putem întâlni imagini deosebit de armonioase, în care, de exemplu, o formă circulară, conică etc. să se impună prin recurență. Acest lucru se referă la faptul că acea formă și/sau altele, asemănătoare, apar de mai multe ori într-o imagine. Teoreticienii fotografiei susțin că revenirea unei forme în același cadru creează o armonie pe care ochiul privitor o caută și o recunoaște cu plăcere. Din această perspectivă, cu cât ea reapare de mai multe ori, cu atât

¹⁰ O'Brien, Michael E. și Sibley, Norman, *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, ed. Davis Publications Inc., Worcester, Massachusetts, 1995, p.104.

¹¹ *Ibid.*, pp.104-105.

compoziția este mai valoroasă. Desigur, această idee trebuie atent corelată cu alte aspecte, precum gradul de interes pe care obiectele fotografiei îl suscită și mențin prin natura lor, perspectiva din care ele sunt surprinse, poziția lor, felul în care acestea se combină și creează alte asocieri.

În afară de forma proprie a obiectelor, poziția lor în spațiu și unele față de celelalte poate crea forme noi, linii explicite sau implicite, care îmbogățesc structura compoziției, creând straturi vizuale noi și oferind trasee de explorare noi pentru ochiul celui care privește imaginea. De asemenea, dincolo de geometrie, poziția sau postura corpurilor, a chipurilor și a obiectelor țin de nivelul de expresie al imaginii, care, de obicei, este apoi supus interpretării.

Exercițiu practic 1

Studentii își vor alege fiecare, în mediul natural, o formă recurentă pe care va trebui să o surprindă în 4 imagini diferite. Miza acestui exercițiu este descoperirea a cât mai multe recurențe pentru a înțelege comunicarea formelor în natură.

Exercițiu practic 2

Pornind de la o formă aleasă împreună cu profesorul, studenții vor avea de realizat două fotografii în care paralelismul între corpul omenesc și un obiect să fie cât mai evident. Ei vor putea folosi atât detaliul, cât și imaginea întreagă a elementelor puse în relație.

Exercițiu practic 3

Pe stradă, studenții vor avea de fotografiat câteva cazuri de relații subtile între elemente sau personaje care, în general nu se asociază. Acest exercițiu are ca scop interpretarea cât mai personală a realității înconjurătoare și oferă baza pentru ceea ce numim *storytelling* în fotografie, crearea de scenarii și teme, pe care o vom discuta în capitolul următor.

Exercițiu practic 4

În acest exercițiu, studenții vor avea de creat o formă evidentă prin combinarea unor obiecte și personaje pe a căror spațialitate o vor relativiza prin tehnici de alternare a perspectivei, astfel încât, în imaginea obținută, proprietățile fizice reale ale elementelor să devină incerte, onirice. Scopul acestui exercițiu este antrenarea studenților în jocul formelor cu perspectiva și, desigur, producerea, pe cât posibil, a unui declic la nivel imaginativ, în ideea de a *vedea și a arăta* altfel lumea.

3.2.3. *Spațiul negativ și posibilitățile sale de valorificare*

O fotografie conține, în general, un obiect în interiorul unui cadru. Acest obiect prezintă două forme: prima este delimitată de conturul obiectului și constă în forma propriu-zisă a obiectului, iar cealaltă este delimitată de conturul obiectului și de cadru, adică spațiul decupat din jurul obiectului până la limita exterioară a imaginii. Acest tip de formă se numește spațiu negativ, care, în fotografie, este la fel de important ca și spațiul ocupat de obiectul principal. Astfel de delimitări există și în interiorul primei forme. Ele se pot repeta, creând armonii vizuale și mai multe puncte de interes pentru ochiul privitor. O'Brien și Sibley sunt de părere că: „atunci când un obiect se apropie de altul sau de marginea fotografiei, apare o tensiune vizuală. [...] În mod straniu, tensiunea este mai puternică în cazul în care obiectele sunt apropiate, dar nu se ating. Pictura lui Michelangelo cu mâna lui Dumnezeu întinsă înspre mâna lui Adam este un exemplu faimos al acestui efect. Efectul ar fi mai slab dacă degetele lor s-ar atinge.”¹²

Spațiul negativ poate fi utilizat, în fotografie, în moduri creative care să producă efecte de decupaj, de evidențiere a anumitor obiecte, de orientare a compoziției față de axele principale sau poate constitui chiar subiectul unor imagini atât realiste, cât și, mai cu seamă, de natură abstractă. El poate, de asemenea, excedea ca dimensiune subiectul unei fotografii, fără ca acesta să

¹² *Ibid.*, p.107.

își piardă forța de impact. În general, o compoziție este mai apreciată cu atât cu cât cantitatea de detaliu acoperă o suprafață cât mai mare. Spațiul negativ nu apare foarte des în prim plan, decât în cazul unor compoziții minimaliste care mizează tocmai pe efectul de suspendare a unui sau mai multe obiecte, pe detașarea de ponderabilitatea lor reală ori pe provocarea unor percepții neobișnuite asupra acestora. El este folosit și în cazul fotografiilor de tip abstract, prin generarea de forme noi, obținute din întâlnirea conturilor, în combinații variate de unghiuri și lumină. Identificarea spațiilor negative și exersarea în folosirea lor în compunerea imaginilor poate fi un prim pas înspre descoperirea unor metode personale creative de a structura elementele compoziției fotografice.

Exercițiu practic 1

Urmărind în principal spațiul negativ, studenții vor avea de realizat 3 fotografii în care acesta să devină centrul compoziției. Scopul exercițiului este acela de a relativiza subiectul unei fotografii, de a crea vizual dincolo de limitele fizice ale obiectelor.

Exercițiu practic 2

Acest exercițiu va consta în folosirea spațiului negativ în scopul punerii în evidență a unui personaj sau grup de personaje în 3 imagini distincte, având ca miză practica detașării de fundal și descoperirea avantajelor oferite de spațiile „goale” în arta compoziției.

3.3. Lumina, mișcarea, perspectiva

Dacă plecăm de la definiția clasică a fotografiei ca fiind scrierea cu lumină, înțelegem importanța luminii în compoziția fotografică, deși ea nu constituie un element structural. La fel de importantă este, în cazul unei iluminări artificiale, munca de amplasare și reglare a surselor de lumină.

Spre deosebire de elementele discutate anterior, lumina, mișcare și perspectiva sunt mai flexibile și interactive, permițând fotografului un control mult mai mare. Putem, de pildă, să lucrăm cu o lumină dată, existentă, sau o putem schimba, în favoarea unei compoziții mai bune. Lumina dintr-o imagine fotografică este, în primul rând, rezultatul combinării deschiderii de diafragmă cu timpul de expunere. Dacă nu avem suficientă lumină într-un cadru, vom folosi un timp de expunere mai lung, o diafragmă mai deschisă sau pe amândouă concomitent, în măsura în care dorim să obținem o expunere corectă sau în cazul în care dorim să avem o doză mai mare de lumină într-un cadru, din diferite rațiuni artistice. În același mod, dacă dorim să obținem o imagine mai întunecată, avem la dispoziție aceleași instrumente, pe care le folosim viceversa: scădem timpul de expunere, închidem diafragma. În plus, putem controla aspectul luminii prin reglajul ISO (engl. *International Organisation for Standardisation*), care se referă la sensibilitatea filmului negativ. La aparatele analogice, valorile ISO obișnuite sunt 100, 200, 400. În universul aparatelor de fotografiat digitale, valorile ISO pot atinge 25600, fapt care ne ajută foarte mult în condiții de lumină precară. Cu cât valoarea este mai scăzută, la o diafragmă fixă, timpul de expunere va trebui să fie mai lung. În mod analog, cu cât valoarea ISO este mai ridicată, cu atât timpul de expunere va scădea. Pe lângă acestea, lumina rezultată în imaginea fotografică este influențată și de luminozitatea obiectivului folosit.

Luminozitatea este cantitatea maximă de lumină pe care un obiectiv este capabil să o transmită, depinzând de distanța focală dar și de deschiderea diafragmei, dispozitivul care permite obturarea unei părți din lumina admisă și a cărei închidere are influență directă asupra timpului de expunere. Pentru calcularea acestuia din urmă, pe montura obiectivelor sunt trecute cifre care reprezintă fiecare o luminozitate de două ori mai mică sau de două ori mai mare decât cea din stânga sau din dreapta sa. Cele mai frecvente sunt: f : 1,5; 2; 2,8; 4; 5,6; 8; 11; 16; 22, deși există și alte scări, mai rar întâlnite, ca de pildă f : 4,5; 6,3; 9; 12,5; 18; 25; 36. Luminozitatea descrește la jumătate pe măsură ce diafragma este închisă cu o cifră, ceea ce impune folosirea unui timp de expunere de două ori mai

mare și invers. În general, aparatele ne indică dacă expunem corect sau nu. În afara situațiilor în care dorim să avem o cantitate de lumină echilibrată, există *low-key*, genul de fotografie în care, în mod deliberat, prin evitarea curbei de gradație normale de la alb la negru, se urmărește obținerea unor efecte foarte dure, în opoziție cu genul *high-key*.

În mod evident, lumina are calitatea de a imprima atmosferă unei compoziții. Lumina naturală poate fi folosită în mod direct și indirect pentru a obține imaginea dorită a unui subiect. De asemenea, în fotografie se folosește tehnica numită *contre-jour*, prin care obiectul are în spate sursa de lumină, trăsăturile sale devenind estompate uneori până la simpla siluetă și care poate oferi calități artistice imaginii. Totuși, în general, obiectul este iluminat frontal sau lateral, în vederea obținerii unei cantități cât mai mari de detalii. O lumină scăzută are, de obicei, conotații dramatice, pe când o cantitate mare de lumină în compoziție poate transmite o stare pozitivă, lejeră, aerisită. Cu toate acestea, subiectul fotografiei rămâne elementul esențial pentru ca astfel de asocieri să funcționeze. Desigur, mulți fotografi folosesc tocmai discrepanțele între subiect și tipul de lumină folosit, pentru a obține imagini surprinzătoare. De pildă, putem realiza un portret cu o expresie tristă iluminat puternic pentru a crea tensiune dramatică în imagine, la fel cum putem fotografia jucăriile unui copil într-o mare de umbre și să obținem o imagine care neliniștește. Combinațiile dintre subiecte și tipuri de iluminare pot varia la infinit, însă, în fiecare caz, vom observa că impactul emoțional al luminii în imagine. La nivel compozițional, lumina, la fel ca linia, poate avea și alte funcții: de a genera ritm și alternanță, de a crea tensiune vizuală.

Iluminarea cu trei puncte este un sistem clasic de iluminare folosit în film și fotografie. Prin utilizarea a trei poziții separate, putem ilumina subiectul imaginii după cum dorim și, în același timp, controla sau elimina umbrele produse de iluminarea directă. Lumina principală (engl. *key light*) este direcționată pe subiect. Unghiul și intensitatea acesteia este determinant pentru întregul ansamblu de iluminare. În studio sau alte interioare, lumina principală este, în general, oferită de un reflector sau de un blitz. În exterior, cel mai frecvent, lumina soarelui reprezintă lumina principală, care nu poate

fi dirijată de fotograf cu aceeași ușurință ca un reflector. Lumina de umplere, (engl. *fill light*) este dirijată tot înspre subiect, dar din lateral și, în general, poziționată mai jos decât cea principală, pe care o echilibrează, iluminând suprafețe umbrite și eliminând ori reducând efectul de clar-obscur. Ea este mai slabă în intensitate (uneori chiar de două ori) și mai difuză decât lumina principală. Chiar și în cazurile în care dorim să obținem un contrast accentual sau în fotografia de tip *low-key* avem nevoie, pentru o cât mai mare naturalețe a imaginii, de o lumină de umplere. Cea de-a treia sursă de iluminare, numită lumina din spate (engl. *back light*), iluminează subiectul din spate și este orientată într-o parte sau cealaltă a acestuia. Ea îl detașează de fundal, subliniindu-i contururile. Un sistem de iluminare cu patru puncte adaugă lumină pe elemente din fundal, elimină umbrele subiectului pe fundal sau poate să atragă pur și simplu atenția mai mult în fundal. De asemenea, o a patra lumină direcționată în spatele subiectului poate facilita obținerea unei profunzimi de câmp mai mari în imagine.

Profunzimea de câmp este zona de claritate care se întinde în fața și în spatele subiectului asupra căruia se reglează claritatea (punctul de focus). Claritatea este cu atât mai întinsă cu cât deschiderea diafragmei este mai mică și cu cât lungimea focală a obiectivului este mai scurtă. Profunzimea de câmp depinde și de distanța asupra căreia s-a stabilit punctul de focus. Ea este mult mai mare în cazul focalizării pe subiecte aflate într-un plan îndepărtat și mai mică, în cazul focalizării pe obiecte dintr-un plan mai apropiat.

În fotografie, de multe ori, întâlnim situații în care avem mai multe surse de iluminare combinate, atât lumină naturală cât și artificială. În acest caz, se impun anumite reglaje ale aparatelor digitale, precum balansul de alb (*white balance*) prin temperatura culorii. Indiferent de reflexiile culorilor dintr-un anumit context, albul real va trebui să apară ca alb și în fotografia rezultată. Prin reglarea balansului de alb, astfel de reflexii sunt eliminate.

Exercițiu de analiză

Studentii vor avea de analizat 5 fotografii din seria intitulată *Chinese Interiors*, a fotografului Robert Van der Hilst, punând accent pe numărul și tipul surselor de iluminare.

Exercițiu practic 1

Studentii vor avea de realizat aceeași imagine în *high-key* și *low-key*, cu un subiect la alegere. Exercițiul va fi făcut atât în interior, cu lumină artificială, cât și în exterior cu lumină naturală sau combinată.

Exercițiu practic 2

Studentii vor trebui să aleagă o temă pe care să o ilustreze în 3 imagini de tip *contre-jour*.

Exercițiu practic 3

Tema acestui exercițiu este aceea de a fotografia o scenă regizată cu minim trei surse de iluminare distincte.

Exercițiu practic 4

Pe timp de noapte, studenții vor realiza o serie de 4 fotografii, folosindu-se de un sistem de iluminare personal. Ei vor putea utiliza și tehnici de *light painting*.

Exercițiu practic 5

Folosind o expunere lungă, în absența oricărui ecleraj, studenții vor realiza 4 imagini nocturne, pe o temă impusă de profesor.

Mișcarea, în compoziția fotografică, poate avea funcții estetice, oferindu-ne informații despre lucrul cu timpul. Prin intermediul unei expuneri mai lungi, putem arăta că am surprins un subiect în mișcare preț de câteva momente sau putem să îl înghețăm într-o ipostază dinamică, folosind un timp de expunere foarte scurt. Amândouă modalitățile de a trata mișcarea pot fi de efect, depinzând de contextul mai amplu al imaginii. Spre deosebire de realitate, dar și de film, în care percepem mișcarea ca o serie de momente succesive, fotografia nu oferă decât un

moment condensat al acelei mișcări. Desigur, putem înregistra în rafală succesiunea mișcării unui subiect dinamic și, prin montarea lor într-unul din programele de editare, să realizăm o animație din cadre fotografice. Astfel de materiale pot fi folosite în moduri artistice care, spre deosebire de filmare, să creeze o impresie de ireal, de lume fantastică în care continuitatea timpului este fragmentată. Înainte de inventarea aparatelor de filmat cu bandă de celuloid, fotograful englez american Eadweard Muybridge (1830-1904) a dezvoltat tehnica fotografierii cu aparate de fotografiat multiple pentru a capta mișcarea și a o reda sub formă animată cu ajutorul *zoopraxiscopului*, inventat de el însuși în 1879. Acest dispozitiv poate fi considerat primul proiector cinematografic. La început, imaginile erau pictate ca siluete pe discuri de sticlă, ca siluete. O a doua serie de discuri create pentru proiectarea cu zoopraxiscopul, realizate între 1892 și 1894, avea la bază schițe desenate tipărite pe discuri și colorate ulterior manual. Opera lui Muybridge, cuprinzând animații complexe care ilustrează mișcarea omului și a animalelor, este folosită constant ca referință permanentă de către animatori și artiștii vizuali. Printre exemple, putem menționa că John Gaeta a refolosit principiile de bază ale fotografiei animate a lui Muybridge pentru a crea tehnica *bullet time*, din filmul fraților Wachowski din *The Matrix* (1999), iar Marcel Duchamp a utilizat una din seriile celebre ale acestuia, *Nude descending a Staircase, No.2* într-o pictură omonimă.



Marcel Duchamp, *Nude descending a Staircase, No.2* (1912)¹³

În fotografie, pentru a reda un subiect în mișcare, putem folosi și tehnici de suprapunere, expunând de mai multe ori același clișeu, cu aparatele care oferă această posibilitate, sau prelucrând imaginea ulterior cu ajutorul programelor de post-procesare, în care adăugăm cadrele succesive în straturi de transparențe diferite, pentru a obține o imagine finală care să ilustreze mișcarea în acest mod.

Prin mișcarea subiectului în timp ce obturatorul aparatului de fotografiat este deschis, apar dăre lăsate de formele și liniile dinamice. În general, acest efect este numit *blur* și se referă la o imagine difuză. Pentru a îl obține, avem două posibilități: fie obiectul fotografiat se mișcă sau este miș-

¹³ <http://www.beatmuseum.org/duchamp/nude2.html>, 19.08.2016.

cat, fie mișcăm aparatul în timp ce facem fotografia. Prin a doua modalitate, chiar și obiectele statice pot fi integrate într-o perspectivă dinamică, de cele mai multe ori cu aspecte picturale. Desigur, aceste manipulări ale imaginii sunt realizate cu precădere noaptea, dar nu exclusiv. Unii fotografi folosesc timpi lungi de expunere în combinație cu diafragme foarte închise pentru a obține mișcarea elementelor fără a altera lumina de zi.



Daria Ioan, *Iarnă* (2015)



Daria Ioan, *Things must move from one place to another* (2014)

Cu cât lentila unui obiectiv este mai lungă, cu atât posibilitatea apariției efectului de *blur* este mai mare. De exemplu, dacă alegem să fotografiam o mașină în mișcare cu un timp de expunere de 1/60, cu un obiectiv de 200mm, efectul de *blur* va apărea în mod cert. Dacă facem același lucru cu un obiectiv de 28mm de exemplu, s-ar putea să nu avem deloc *blur* în imaginea rezultată. La fel se întâmplă și cu distanța dintre aparat și obiectul dinamic fotografiat. Cu cât acestea sunt mai apropiate, cu atât șansele ca imaginea să apară mai mișcată și viceversa. În mod evident, toate acestea depind și de viteza de mișcare a obiectului și de timpul de expunere folosit. Dacă el este foarte scurt, chiar și un obiect în mișcare va putea fi înghețat într-o imagine foarte clară.

Exercițiu practic 1

Folosind diferiți timpi de expunere lungi, studenții vor surprinde în 8 imagini obiecte și personaje în mișcare. Scopul acestui exercițiu este acela de a folosi tehnica *blur* pentru a exprima dinamismul în imagine.

Exercițiu practic 2

Studenții vor avea de realizat 4 fotografii în care obiecte și personaje în mișcare să apară ca înghețate în imagini foarte clare. Scopul exercițiului este acela de a practica surprinderea cât mai precisă obiectelor dinamice, evitând efectul de difuzie a contururilor acestora.

Perspectiva este unul din elementele compoziționale pe care îl putem controla aproape în totalitate, depinzând, desigur, de condițiile în care realizăm o fotografie. O'Brien și Sibley dau definiția următoare : „Cuvântul *perspectivă* înseamnă *punct de vedere*, atât literal cât și la figurat. În sensul său literal, el înseamnă unde ne situăm în raport cu subiectul nostru și în ce fel aceasta influențează aparența subiectului nostru. În sensul sau figurat, el înseamnă cum anume simțim în legătură cu subiectul. Aspectul literal al perspectivei este, în principal, practic. Dacă, din punctul nostru de vedere, laturile subiectului sunt vizibile așa cum ele avansează spre un plan mai

îndepărtat, înseamnă că perspectiva noastră o amplifică pe cea a subiectului. Putem spune de unde acesta începe și cât de departe se întinde.

Dacă, dimpotrivă marginile subiectului nu se văd din perspectiva noastră (ca atunci când, de pildă, fotografiem o clădire joasă direct din față), atunci îi diminuăm perspectiva. Clădirea va apărea plată.”¹⁴

Perspectiva, în fotografie, este legată nu doar de poziția aparatului față de subiect, ci și de întrebuințarea adecvată a obiectivelor cu diferite distanțe focale. Cu cât distanța focală a unui obiectiv este mai mică, pe atât vom putea cuprinde o perspectivă mai amplă în imagine și viceversa. Un obiectiv considerat normal, ca de pildă unul de 50 mm pentru un aparat pe film de 35 mm, se apropie de viziunea ochiului uman, la fel și obiectivele de 55 mm. Orice obiectiv a cărui distanță focală depășește 55 mm este considerat un teleobiectiv, care apropie imaginea, la fel cum orice obiectiv cu distanța focală sub 45 mm este un obiectiv din gama numită *wide*, care îndepărtează imaginea. Primele mai sunt numite lungi, iar cele din a doua categorie, scurte. Cu un obiectiv de 28 mm, unghiul imaginii pe care o putem vedea prin aparat va fi de 75 de grade. Un obiectiv de 200 mm, de exemplu, va oferi un unghi de vedere de doar 12 grade. Un obiectiv cu o deschidere de diafragmă maximă de $f/2$ sau $f/1.4$ este considerat rapid, pe când unul cu o deschidere maximă de $f/4$ este considerat unul lent. Utilizarea creativă a diferitelor tipuri de obiective în vederea sublinierii sau reducerii perspectivei fi de mare efect în realizarea unor fotografii cât mai armonioase din punct de vedere compozițional. De asemenea, unghiul de fotografiere ales poate imprima stări și ambianțe vizuale, sau poate orienta imaginea cu totul în funcție de direcția liniilor de fugă (acele linii imaginare sau existente care unesc pe diagonală punctele extreme ale subiectului și se intersectează într-un centru al perspectivei). Nu în ultimul rând, devierea sau răsturnarea totală a perspectivei față de axele verticală și orizontală pot avea efecte de stil interesante în arta fotografiei.

¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

Exercițiu practic 1

Folosind 3 tipuri diferite de obiective cu distanțe focale diferite, studenții vor avea de realizat aceeași imagine pe o temă impusă de profesor, pentru a înțelege efectele folosirii de astfel de obiective asupra imaginii.

Exercițiu practic 2

Acest exercițiu va presupune 2 timpi. Într-o primă fază, studenții vor trebui să ilustreze 3 peisaje în care perspectiva normală să fie accentuată de subiectele lor. În cea de-a doua fază, ei vor trebui să realizeze 3 imagini cu perspective cât mai creative, care să pună în valoare anumite elemente ale compozițiilor lor. Același exercițiu va fi aplicat în ce privește subiectul uman. Scopul acestui exercițiu este acela de a diversifica modul studenților de a lucra cu perspectiva și de a încuraja un stil de abordare cât mai imaginativ a diferitor subiecte.

Exercițiu practic 3

Pe o temă impusă, studenții vor avea de realizat 4 fotografii în care să aplatizeze perspectiva în avantajul estetic al compoziției. Exercițiul vizează practica jocului cu perspectiva și încadrarea variantelor rezultate în imagini cât mai creative.

Capitolul 4

Serii fotografice

4.1. Fotografia și marile evenimente istorice

Foarte des, în istoria fotografiei, dimensiunea artistică întâlnește firul implacabil al evenimentelor istorice, în care sensul imaginilor este puternic influențat de contextul mișcărilor și schimbărilor sociale, de evoluția și efectele conflictelor.

Marea criză economică a anilor 1930 din Statele Unite a oferit multor fotografi prilejul de a documenta o serie de evenimente sociale majore, de la manifestații la adevărate exoduri și migrații cauzate situația economică precară. Printre alte eforturi de a combate criza, în 1935 a fost înființată Administrația Relocării (engl. *Administration Resettlement*), al cărei scop principal era acela de a oferi fermierilor celor mai afectați locuri de muncă mai viabile în industrie și care dispunea de un departament de fotografie (*Historical Section – Photographic*). Printre fotografiile angajați să documenteze situația generală, se numără Lewis Hine (1874-1940), Walker Evans (1903-1975), Arthur Rothstein (1915-1985) și Dorothea Lange (1905-1965). Unele dintre imaginile realizate de aceștia au devenit parte a istoriei americane, ca de pildă fotografia lui Rothstein *Fleeing a Dust Storm* sau cea a Dorotheei Lange, *Migrant Mother*, ambele din 1936. Pentru Walker Evans, idealul în fotografie era acela de a găsi scene și obiecte a căror aparență să implice o poveste sau să funcționeze ca metaforă pentru o atitudine de viață. Alături de James Agee, acesta a realizat o serie de eseuri vizuale despre felul în care criza afecta indivizii, cronici ale vieților familiilor sărăcite ale cultivatorilor de bumbac din Alabama. Fotografiile lui Evans tindeau să relativizeze contextul crizei și să plaseze epopeea mizeriei într-un plan imagistic

atemporal, făcând referire la problemele umanității, în general. Folosind o cu totul altă perspectivă estetică, Dorothea Lange a imprimat fotografiilor sale un sens al justiției sociale, prin dezvăluirea inegalității dintre indivizi. În 1939, ea a publicat albumul *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, conținând citate care aparțineau persoanelor fotografiate. Maniera sa de lucru, foarte diferită de cea a lui Walker Evans, care punea accentul pe contrastul și armonizarea formelor abstracte, consta în fotografierea de la o distanță respectuoasă și în general de jos în sus figurilor, ceea ce dădea portretelor un aer monumental. Într-o cheie diferită și folosind dialoguri imaginare, Margaret Bourke-White (1904-1971) a realizat, alături de Erskine Caldwell, alte cronici ale fermierilor săraciți în albumul *You Have Seen Their Faces* (1937). Mai apoi, în Uniunea Sovietică, a ilustrat orașul industrial Magnitogorsk, aducând un elogiu muncitorilor. În al Doilea Război Mondial, ea a fotografiat bombele germane căzând deasupra Moscovei și lagărul de concentrare nazist de la Buchenwald. Mult mai târziu, începând cu anii 1990, fotografii brazilian Sebastião Salgado (n. 1944), a realizat serii ample având ca teme majore migrații masive și condițiile grele de viață ale muncitorilor în era industrială, ca de pildă *Migrations* (2000), *The Children: Refugees and Migrants* (2000), *Workers: Archaeology of the Industrial Age* (1993), *Terra: Struggle of the Landless* (1997), *Sahel: The End of the Road* (2004), precum și altele. Toate aceste albume, precum și cele menționate anterior, sunt menite să spună povești despre lume, dintr-un punct de vedere artistic și, desigur, subiectiv. În raport cu evenimentele istorice de orice fel, fiecare fotograf are o percepție personală pe care o redă în imaginile sale prin selectarea cadrelor, a scenelor și prin recompunerea realității într-o narativă proprie. O astfel de interpretare a lumii poate fi observată atât în imagini singulare, care transmit o stare de fapt captată într-un singur cadru, cât și în serii de fotografii care înlănțuie mai multe imagini selectate, pentru a repovesti, a re-prezenta evenimentele urmărite și documentate, ori pentru a adăuga straturi de sens, în funcție de atitudinea fiecărui fotograf.

În Europa, Robert Capa (1913-1954), alături de alți fotografi, a documentat Războiul Civil Spaniol, între anii 1936-1939, devenind celebru în toată lumea cu fotografia *Soldat căzând* (1936), care a fost considerată

mult timp ca fiind o imagine iconică a războiului. Totuși, aceasta a devenit subiectul controverselor legate de loc, identitatea persoanei și posibilitatea regizării scenei cu soldatul împușcat. În 1938, el a realizat imagini documentare ale rezistenței chineze împotriva invaziei japoneze. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Capa a devenit unul dintre cei mai cunoscuți fotoreporteri, cu imaginile de la Sperlinga și plaja Omaha. În 1947, el a realizat reportaje despre Rusia și Israel, în colaborare cu scriitorii John Steinbeck și Irwin Shaw. Același an marchează înființarea cooperativei fotografice *Magnum Photos*, de către Robert Capa, alături de Henri Cartier-Bresson, William Vandivert, David Seymour și George Rodger. În opinia lui Cartier-Bresson, aceasta era „o comunitate de gândire, o calitate umană împărtășită, o curiozitate despre ceea ce se întâmplă în lume, un respect pentru ceea ce are loc și o dorință de a transcrie vizual acest lucru.”¹

Joseph Koudelka, un alt nume sonor în lumea fotografiei, a documentat, în 1968, invazia Pragăi de către forțele militare ale Pactului de la Varșovia și reprimarea tentativelor de reformă.

Negativele au fost scoase din Praga de către un agent Magnum și au fost publicate anonim în *The Sunday Times*, devenind simboluri internaționale dramatice. În 1969, fotograful ceh „anonim” a primit Medalia de Aur Robert Capa a *Overseas Press Club*, pentru realizarea unor imagini ce presupun un curaj excepțional. Înainte de episodul primăverii de la Praga, cariera lui Koudelka începuse ca fotograf de teatru, iar mai apoi ca fotograf al țiganilor din Slovacia și România. În 1971, el a devenit membru al agenției *Magnum Photos*, publicând albume precum *Gypsies* (1975), la care lucra de multă vreme ca studiu personal, *Exiles* (1988) și *Chaos* (1999). Cea mai recentă carte de fotografii, *Wall: Israeli and Palestinian Landscapes* (2013), este compusă din imagini panoramice realizate între 2008 și 2012, pentru proiectul de fotografie colectivă *This Place* și având ca temă spațiul golit de prezența umană. Poetica poveștilor compuse de Koudelka de-a lungul activității sale este un caz interesant: la început, are în prim plan figura umană, cu ritualurile sale sociale și culturale, pentru ca, mai apoi, să se concentreze pe spații părăsite, deșertice, pe golul lăsat în urmă chiar de

¹ Site-ul oficial Magnum Photos, <https://shop.magnumphotos.com/pages/about-magnum>, 31/08/2016.

prezența umană, cu ritualurile sale distructive, cu dorințele și acțiunile de distrugere a realizărilor proprii. Meditația la transformarea naturii umane, la fel ca și o filosofie a trecerii, a efemerității, dar și a bucuriei momentului unic în care armonia se instalează în haos și trivialitatea cotidianului, a periferiilor sociale, pot fi urmărite în cărțile publicate de acest fotograf.



Joseph Koudelka, *Praga, August 1968*²

Ca în fotografia de mai sus, în care timpul dat de ceasul unui trecător organizează spațiul desfășurării evenimentelor dramatice din Praga, într-o perspectivă aproape metaforică, în alte imagini ale sale, Koudelka creează structuri complexe între planul temporal, estetica unei întâlniri de elemente și personaje într-un context aparte și o dimensiune a interiorității. Unele dintre imaginile sale cu țigani au devenit iconice prin relativizarea locațiilor și a caracterelor ilustrate, care par a fi universale, făcând referire la dorința general umană de evadare într-un spațiu mai liber, mai poetic, la nevoia de detașare și visare asociate spiritului nomad. În seria *Wall: Israeli and Palestinian Landscapes*, natura imaginilor, deși realiste, pare a fi una abstractă.

² <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3RHXD417>, 21.08.2016.



Joseph Koudelka, *Tabăra de refugiați de la Shu'fat, Ierusalimul de Est* (2011)³

Această percepție creată se datorează, mai ales, unei perspective complete obținute prin panoramare, dar și subiectelor, constituite, în mare parte, din ziduri, garduri, bariere și alte tipuri de delimitări care marchează geografia zonelor descrise și sunt percepute diferit de către cele două părți pe care le separă.

Simțul istoriei și al poeziei structurale a evenimentelor sau stărilor de fapt se manifestă, uneori, în mod uluitor de diferit, de la fotograf la fotograf. Spre exemplu, *India* lui Cartier-Bresson, ca spațiu îndepărtat și fascinant, cu toată aura sa exotică, dar și cu apăsarea politică și socială din anii premergători morții lui Mahatma Gandhi, cu starea de disperare și haos de după acest eveniment, oferă un spațiu vizual cu caracteristici singulare. Reflecțiile fotografului francez asupra budismului, ca știință a spiritului, legăturile foarte personale cu literatura și arta, cu o lume a creștinismului de acasă din Europa, de care, chiar dacă a urmat un colegiu iezuit, nu s-a simțit niciodată apropiat, recurența unor structuri geometrice, dar și a unor simboluri culturale, ritmează seria de fotografii realizată de Cartier-Bresson între anii 1947 și 1948 și creează, în același timp, o poveste a acelei Indii văzute de acesta, mai puțin în calitate de fotograf, cât în calitate de locuitor, după cum el însuși afirmă în documentarul *Henri Cartier-Bresson – Just Plane Love* (2001).

³ http://www.nytimes.com/2013/12/08/books/review/josef-koudelkas-wall-and-more.html?_r=0, 22.08.2016.



Henri Cartier-Bresson, *India. Kaşmir. Srinagar. Femei musulmane* (1948)⁴

După cum putem vedea în imaginea de mai sus, chiar dacă ansamblul de personaje este constituit dintr-un grup de femei musulmane, o legătură vizuală evidentă se creează între postura acestora și cea a sfinților creștini, la fel cum, materialitatea veșmintelor femeilor pare că îngheață figurile umane în structura unui grup statuar apropiat ca estetică de sculptura religioasă creștină, de imaginarul biblic etc., fără ca Bresson să urmărească în mod intenționat acest lucru.

La fel ca viziunile unice, momentele din activitatea fotografilor pot fi surprinzător de diferite, ei concentrându-se pe teme dintre cele mai variate. Puțini sunt cei care au fost preocupați de aceeași temă de-a lungul întregii cariere. După cum ne putem da seama din opera celor discutați mai sus, ei au realizat serii cu subiecte care, uneori, par să nu aibă vreo conexiune aparentă. Ele pot comunica însă, foarte bine, la nivel subtil, lucru de care ne dăm seama atunci când parcurgem cu atenție evoluția unui fotograf, analizând în profunzime imaginile și modul în care ele sunt îmbinate în serii de către acesta.

⁴ <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Cartier-Bresson%2C+Henri&record=5>, 22.08.2016.

Exercițiu de analiză

Studentii vor analiza și vor discuta împreună cu profesorul exemplele de imagini din prima parte a acestui capitol. Ca studiu individual, ei vor avea de încadrat aceste imagini în seriile din care ele fac parte și vor scrie un eseu personal despre stilul fotografilor autori.

Exercițiu practic

Studentii vor avea de realizat o serie de 10 fotografii care să documenteze un eveniment, o realitate înconjurătoare sau o situație aparte, într-o manieră cât mai marcată din punct de vedere stilistic.

4.2. Dincolo de istorie, o mare infinită de istorii

De la fondarea ei, agenția Magnum a ajuns să includă fotojurnaliști din toată lumea, care au documentat multe evenimente importante din istoria secolului XX. Imaginile din arhivele Magnum sunt variate ca temă, ilustrând în principal viața de familie, războiul, lumea religiilor dar și a drogurilor, sărăcia, foametea, crima, politica și, nu în ultimul rând, viața celebrităților. Astfel, numeroși fotografi au devenit membri ai Magnum Photos. Dacă René Bury a realizat, de pildă, o serie de portrete cu Ernesto Che Guevara, care au cunoscut o popularitate mondială, o altă membră a agenției, fotografa Alessandra Sanguinetti, a documentat relația dintre două verișoare ale sale, din apropiere de Buenos Aires, intitulat *Aventurile lui Guille și a Belindei și enigmatică semnificație a viselor lor*. Acest proiect, publicat pentru prima dată în 2003, dar început în 1999, urmărește, de-a lungul anilor, fanteziile celor două fete despre cum vor crește mari, despre ceea ce văd și ceea ce le atrage atenția în jurul lor și felul în care relația lor se schimbă, pe măsură ce înaintează în vârstă și devin, în realitate, tinere femei. Seria lui Sanguinetti pune problema rolurilor de gen și a percepției despre ceea ce înseamnă acestea, despre frumusețe, a copiilor în transformare, într-o lume atemporală surprinsă în cadre care detașează

povestea de o actualitate concretă. Imaginile din această serie suntacompaniate de comentariile celor două protagoniste, creându-se astfel impresia unei intimități, a unui fir empatic între privitor și personaje.



Alessandra Sanguinetti, două imagini din prima parte a albumului
The Adventures of Guille & Belinda (1. *The Black Cloud* – 2000, 2. *Ophelias* – 2002)⁵

Albumul constituie arhiva vizuală a unei etape de viață, povestea unui parcurs interior cu două capete. Asemenea acestui proiect, multe inițiative fotografice au ca centru de interes istorii de familie, cu diferite nuanțe și având ca reper realități dintre cele mai tulburătoare ori atmosfere, stări de fapt și chiar banalitatea vieții de zi cu zi, care incită la abordări într-un stil cât mai stilizat din partea fotografilor.

Printre alți practicanți ai eseului fotografic înțeles ca serie care urmărește o continuitate stilistică sau tematică, se numără Harry Gruyaert, Katrina Kepule, Jason Tanen, Martin Parr, Viktoria Eksta, Ioana Cârlig, precum și mulți alții. Belgianul Harry Gruyaert (n. 1941) face portretul unor spații culturale vaste, urmărind metafore sociale de la detaliu până la ritualuri contemporane ample (*Made in Belgium*). Fotografa letonă Katrina Kepule urmărește semnele timpului în zonele de sub cultură ale Rîgăi (*Sit Silently*). Suedezul Jason Tanen este preocupat de recrearea unor atmosfere

⁵ <http://shanelavalette.tumblr.com/post/94114525964/alessandra-sanguinetti-at-smfa>, 28.08.2016.

de film noir în seriile sale dedicate spațiului urban după căderea nopții (*Dark City*). Martin Parr documentează din punct de vedere antropologic clasele sociale ale Angliei contemporane, într-o manieră satirică (*The Cost of Living*). Letona Viktoria Eksta construiește ambianțe și istorii intime plecând de la mediul familial suspendat într-o ruralitate atipică (*Dievs Daba Darbs*). Ioana Cârlig, din România, a câștigat un premiu important la competiția internațională LensCulture Awards 2014, cu proiectul său *Post-industrial Stories* (proiect la care a lucrat, începând cu 2012, împreună cu fotografu Marin Raica), în care urmărește mediul social din comunitățile post-industriale defavorizate din numeroase zone ale țării.



Ioana Cârlig, *Winter*⁶

⁶ <https://documenteast.wordpress.com/2015/02/19/ioana-cirlig-and-marin-raica-post-industrial-stories-2012-present/>, 05.09.2016

Imaginile ei surprind nu doar un mod de viață tranzitoriu și încercarea de adaptare a locuitorilor localităților ruinate de închiderea fabricilor sau a minelor, ci și aspecte poetice, uneori ușor suprarealiste, ale existenței în astfel de context. Seria ei constituie o meditație asupra condiției umane, pe fundalul gri, dar foarte pictural, al ruinelor industriale.

Exercițiu de analiză

Studentii vor avea de analizat seriile exemplificate mai sus, urmărind firul narativ al fiecăreia și modul în care fiecare fotograf îl construiește în succesiunea imaginilor. De asemenea, ei vor discuta, împreună cu profesorul, efectele create de selectarea și înlănțuirea imaginilor în ordinea specifică fiecărei serii.

Un alt exemplu interesant al unui parcurs interior este cel al fotografei Annie Leibovitz, *Pelerinaj* (2008). Acesta este un caz aparte în cariera sa. Inspirată de fotografie Lui Henri Cartier-Bresson și de cea a lui Robert Frank, dar și de portretele lui Richard Avedon, ea și-a început activitatea la revista *Rolling Stone*, la care a lucrat timp de 10 ani. Între 1971 și 1972, a fotografiat trupa *The Rolling Stones* în San Francisco, pentru ca mai apoi să o urmeze ca fotograf în turneul *Tour of the Americas '75*, realizând imagini inedite atât în timpul concertelor, dar mai ales în timpul liber, descriind scene din viața personală a vedetelor. Viziunea sa aparte și stilul de fotografie practicat de Leibovitz au făcut ca multe dintre imaginile sale cu *Rolling Stones* să fie cunoscute în toată lumea. La scurt timp după această incursiune în lumea spectacolului, ea a realizat un album cu Joan Armatrading și una din cele mai celebre imagini cu John Lenon și Yoko Ono, pentru coperta revistei *Rolling Stone*, în 1980. Ea a fotografiat, de asemenea, numeroase celebrități și pentru alte reviste mari, precum *Vogue* și *Vanity Fair*, folosindu-se de o imaginație debordantă în materie de decoruri și situații, de lumea poveștilor, locații istorice deosebite, de recuzite extravagante și, mai ales, de un simț ludic al realității. În *Pelerinaje*, acest simț ludic este înlocuit de o meditație poetică asupra unor locuri și personalități care au impresionat-o pe Leibovitz. Albumul constă în combinarea

textului evocator, uneori narativ, cu imagini statice, peisaje, interioare sau obiecte care au calitatea de a opri pe loc ochiul privitor, folosind imaginea ca punct de plecare într-o călătorie mentală și senzorială singulară. Figuri ale culturii universale, ca de pildă poeta americană Emilie Dickinson, apar din când în când pe parcursul *Pelerinajului*, dar portretele lor nu se văd, ci doar sunt prezente prin urme.

4.3. Dimensiunea fantastică

Fotografia este unul din domeniile artistice care permit o flexibilitate extrem de mare în ceea ce privește jonglarea cu materialitatea lumii înconjurătoare, cu semnele culturale de orice tip, provocând deseori restructurări ale percepției. La nivel vizual, numeroși fotografi ne provoacă să acceptăm asocieri de domeniul fantasticului, realități onirice sau imaginate, situații în care principiile fizicii, așa cum le cunoaștem noi, încetează să funcționeze, lăsând loc unor fenomene bizare. Fotograful de origine letonă Philippe Halsman (1906-1979), a publicat, în 1961, cartea cu titlul *Halsman on the Creation of the Photographic Ideas*, în care discută moduri de a obține fotografii cât mai deosebite. Una din metodele la care ținea în mod special era aceea de a-i cere subiectului să sară sau să arunce în aer obiectele în timp ce le fotografia. În 1959, el a enunțat câteva din aceste idei în *The Jump Book*, sau *Cartea săriturilor*. Teoria sa, pe care a denumit-o *Jumpology*, era aceea că, în domeniul portretelor, faptul că protagoniști fac efortul de a sări, face ca aceștia să se concentreze mai mult la ceea ce fac decât la a-și menține măștile personale, astfel încât, o fotografie în timpul unei sărituri va exprima personalitatea autentică a celor în cauză. Desigur, aceste idei nu sunt departe de zona suprarealistă. În 1941, Halsman îl cunoscuse pe pictorul Salvador Dali. Fotografia *Dali Atomicus*, din 1948, explorează ideea de suspendare: în cadru apar trei pisici zburând, o găleată de apă aruncată, un scaun și Dali însuși în aer.

Philippe Halsman, *Dali Atomicus* (1948)⁷

Dacă Halsman reușea să însceneze realitatea în moduri diverse, fotografii american Jerry Uelsmann (n.1934) a fost un pionier al fotomontajului, tehnică prin care obține imagini de natură fantastică, ireale, care materializează în compoziții vizuale un imaginar de o rară diversitate. Una dintre cele mai cunoscute fotomontaje ale sale, care a fost deseori reluată ca temă de către pasionații post-procesării de imagini, este aceea a unui copac suspendat cu tot cu rădăcină. Nu departe de această viziune este cea care reprezintă o casă cu rădăcini de copac, tot de domeniul oniricului. La mijlocul secolului XX, când fotografia era supusă unor definiții controversate, Jerry Uelsmann nu a urmat principiile realiste, ci a început să creeze imagini suprarealiste de nepătruns, folosind, exclusiv în laborator, mai multe negative și numeroase aparate de mărit pentru o singură compoziție. Unele dintre aceste negative reapar în alte fotomontaje, uneori ca fundal, alteori ca element central. Alături de Lucas Samaras, Uelsmann reprezintă avangarda acestui tip de fotografie artistică. Ulterior, tehnicile lui au fost reluate prin post-procesarea digitală cu ajutorul diferitelor programe de

⁷ https://www.moma.org/learn/moma_learning/philippe-halsman-dali-atomicus-1948, 29.08.2016.

editare, fapt care a dus la o dezvoltare deosebită a imagisticii de acest tip. Unul dintre artiștii care, în prezent, creează lumi imposibile în lucrările lui este suedezul Erik Johansson (n. 1985). El îmbină elemente din realitate cu scene fantastice în imagini care au devenit extrem de populare.



Jerry Uelsmann, *Photograph* (1970)⁸



Erik Johansson, *Go Your Own Road* (2008)⁹

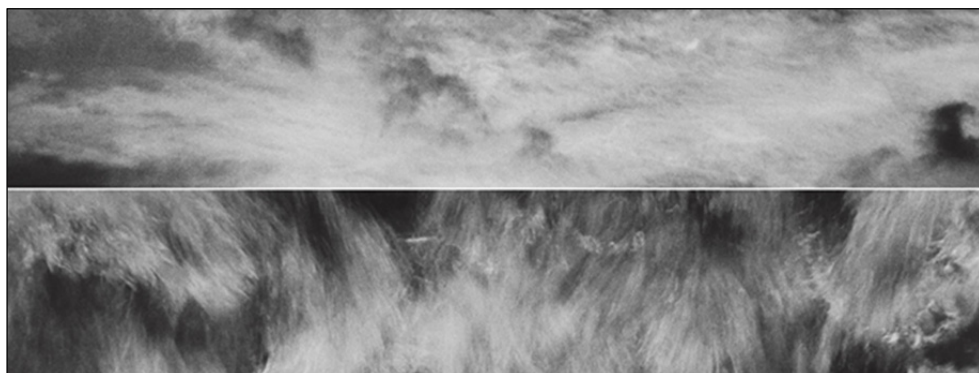
În America, Uelsmann nu a fost singurul care a făcut apel la un imaginar surprinzător. Duane Michals (n. 1932) a creat secvențe fotografice în care textul și imaginea se întâlneau cu scopul de a explora emoția și gândirea. Între anii 1960 și 1970, el a lucrat și ca fotograf pentru reviste ca *Esquire* sau *Vogue*, portretizând oameni în mediul lor înconjurător obișnuit, metodă care era diferită de cea practică la vremea respectivă de fotografi precum Irving Penn ori Richard Avedon. Poetic în esența sa, stilul lui Michals s-a impus mai ales prin seriile sale secvențiale inedite, ca de pildă *The Fallen Angel* (1968), *The Young Girl's Dream* (1969), *Paradise Regained* (1968), *Things are Queer* (1973), *Dr. Heisenberg's Magic Mirror* (1998) și altele. Michals folosea mult suprapunerile pentru a introduce în fotografiile sale ideea de supranatural, de vise reale. În mod surprinzător, unele dintre acestea se aseamănă cu fotografiile realizate cu tehnica suprapunerii de către pictorul norvegian Edvard Munch la sfârșitul secolului XIX și care, ca și secvențele imaginare ale lui Michals, confruntau obiecte și spații reale cu figuri fantomatice difuze, spectrale, abia perceptibile.

⁸ <https://www.artnet.com/auctions/artists/jerry-uelsmann/untitled-floating-trees>, 29.08.2016.

⁹ <http://www.erikjohanssonphoto.com/go-your-own-road>, 29.08.2016.

Într-o altă cheie a fanteziei creatoare, fotograful finlandez Arno Rafael Minkkinen (n. 1945) îmbină elemente ale naturii cu fragmente ale corpului uman, pentru a recrea peisaje, obținând structuri inedite de o dublă natură. Una din tehnicile principale folosite de acesta este cea a redimensionării elementelor prin jonglarea cu perspectiva și unghiurile camerei, dar și asocierea de forme recurente ale corpului uman și ale elementelor naturale.

Artistul fotograf clujean István Feleki reușește să separeu, în imaginile sale, lumea de materialitatea ei. El „reconstruiește realitatea printr-un subtil proces de inducție, de reinvestire a realului cu propria sa memorie pierdută.”¹⁰



Feleki, István, *Ante mare, undae* (2012)¹¹

În albumul său *Ante mare, undae* (2012), Feleki se concentrează asupra multitudinii de semne și mesaje pe care le primim în timpul vieții, considerând că „pe unele dintre ele le conștientizăm pe loc, iar pe altele le înțelegem mult mai târziu, atunci când jocul ciudat de împrejurări ne face să conștientizăm fapte demult trecute.”¹²

Pentru a ilustra această concepție, el folosește metoda dipticului în fotografie, creând conexiuni neașteptate între forme și spații redimensionate prin variația distanțelor și a unghiurilor imaginii.

¹⁰ Șușară, Pavel, în Feleki, István, *Ante mare, undae*, Idea, Cluj-Napoca, 2012, p.6.

¹¹ Feleki, István, op. cit., p.88.

¹² Ibid., p. 91.



Arno Rafael Minkkinen,
*Autoportret (1991)*¹³



Arno Rafael Minkkinen,
*Autoportret (2007)*¹⁴

Într-o altă zonă a fantasticului, de factură grotescă, neagră, se situează fotografi precum Joel Peter Witkin (n. 1939) sau Jan Saudek (n. 1935). Asocierea pe care o facem între cei doi se referă doar la nuanțele sumbre ale tematicilor abordate, însă maniera de a fotografia a fiecăruia este singulară. Witkin a început prin a compune naturi moarte picturale, utilizând în diferite combinații o serie de elemente care evocă o lume stranie, întunecată: părți dezmembrate ale corpului uman, diformități fizice, obiecte și interioare ciudate, peisaje și situații provocatoare. Explorând propriul imaginar și unele traume personale, influențat de desenele lui Giotto și de imaginile lui Daguerre, fotografii american a reușit să ilustreze curiozități ale naturii umane și relația dintre aceasta și un mediu înconjurător artificial, într-o atmosferă dominată de amestecul de grotesc și de vis, ori de coșmar. Tehnicile folosite de Witkin includ zgârierea negativelor, supraexpunerea sau subexpunerea lor în laborator, tratarea acestora cu diferite substanțe chimice. Unele dintre lucrările sale au șocat publicul, provocând critici. Din acest punct de vedere, fotografiile lui Jan Saudek sunt la fel de controversate. Cele mai cunoscute imagini evocă o lume de factură onirică, traversată de nuduri și personaje stranii din zona absurdului, care pozează

¹³ <http://www.artnet.com/artists/arno-rafael-minkkinen>, 30.08.2016.

¹⁴ <http://www.arno-rafael-minkkinen.com/photographs.html>, 30.08.2016.

în situații neobișnuite, pe fundaluri decrepite sau în spații aflate în ruină, dezordine și haos. Compozițiile lui Saudek îmbină tehnica fotografierii cu intervenții ulterioară, dintre care cea mai frecventă este pictura peste fotografiile imprimate.

Exercițiu practic 1

Studentii vor avea de propus, în câteva imagini bazele unei cercetări tematice sau stilistice, care să ducă ulterior la realizarea unui eseu fotografic. Aceste imagini vor fi discutate cu profesorul, la fel ca și ideile studenților, în vederea pregătirii realizării efective a seriilor.

Exercițiu practic 2

Studentii vor avea la dispoziție 2 săptămâni pentru a realiza o serie de 10-16 fotografii, sub forma unui eseu vizual. Acesta va trebui să aibă un titlu și o scurtă prezentare a conceptului, care se va face în timpul orelor de seminar.

Capitolul 5

Alte moduri de a utiliza fotografia în artă

5.1. Prezențe ale fotografiei în film

În arta contemporană, conexiunile dintre domeniul fotografic și cel cinematografic apar tot mai des în producții cu diversificate ca natură și finalitate. Una dintre modalitățile de a folosi fotografia în narațiunea vizuală de ficțiune apare în filmul intitulat *La Jetée* (1962), al regizorului francez Chris Marker (1921-2012). Această producție, având ca subiect un experiment de regresie în timp după un război nuclear imaginar, îmbină filmarea propriu-zisă cu montajul de fotografii filmate, cu narațiunea din off, cu efecte vizuale, precum și de sunet. Scenariul ne confruntă cu un supraviețuitor al dezastrului, pe care niște oameni de știință îl aleg ca subiect al experimentelor lor. Pătrunzând în mediul mintal al acestui personaj, aceștia descoperă o obsesie cu imagini ale unui chei din aeroportul Orly și ale unei femei necunoscute, precum și cu moartea unui bărbat, despre care, în final, aflăm că este chiar protagonistul care face anamneza. În afară de un cadru filmat cu scena în care femeia necunoscută doarme și se trezește brusc, filmul este compus doar din fotografii realizate de Jean Chiabaud. Imaginile alb-negru sunt plastice, scenele și portretele sunt în general surprinse în mișcare – ceea ce demonstrează influența artei filmului asupra fotografiei – iar unghiurile folosite imprimă scenelor dramatism și suspans. Referindu-se la acest film din variata carieră a cineastului francez, unii critici au folosit sintagma de fotoroman, ideea care implică noțiunea de narațiune fotografică.

Trebuie să menționăm că Marker a fost nu doar documentarist și regizor de film, ci și fotograf. În afară de *La Jetée*, el a mai realizat un eseu

filmic în aceeași manieră, numit *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), în care materialul de bază este un fotomontaj compus din peste 800 de fotografii pe care le făcuse în 26 de țări, de-a lungul a 10 ani. Anticipând scrierile lui Roland Barthes și pe cele ale lui Susan Sontag (care și-a declarat admirația pentru acest film), Marker a dovedit o intuiție de excepție în ceea ce privește raportul dintre imaginea fixă, statică și cea în mișcare.



Chris Marker, 3 exemple de fotografii
folosite în eseu *Si j'avais quatre dromadaires*¹

În *Si j'avais quatre dromadaires* apare o reflecție de natură critică, o meditație asupra naturii fotografiei, care, asemenea vânătorii, presupune un spirit rapace. Acest tip de problematizare aduce în discuție faptul că fotografia, ca imagine, nu aparține acestei lumi, ea nu arată realitatea, ci un substitut al ei. Prin transpunerea fotografiilor în eseu cinematografic, Chris Marker deschide posibilități de a parcurge imaginea fixă în interiorul său, de a o explora, ca structură și elemente separate, prin mișcările camerei de filmat. Astfel de producție vizuală își provoacă spectatorul să participe în crearea sensului succesiunii de cadre, în primul rând prin realizarea diferenței dintre realitate și o înregistrare a acesteia. În *Si j'avais quatre dromadaires*, cineastul francez pune de asemenea în discuție modele clasice de realizare a filmelor. Utilizând, de pildă, portrete de persoane anonime din mai multe țări, care privesc frontal, el contracarează unele practici de la Hollywood, în care personajele nu au voie să se uite direct în camera de filmat. În acest fel, delimitarea între efectul spontan al fotografiei și efectul

¹ <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/9>, 05.09.2016.

a ceea ce putem numi poză, este subliniată și, în același timp, valorificată în mod artistic. La nivel stilistic, putem observa, dacă analizăm cele trei imagini de mai sus, că Marker urmărește, în fotografiile sale, recurențe formale și structuri compoziționale care comunică prin paralelisme și opoziții inedite. Utilizarea fotomontajului în realizarea de filme permite o mai mare flexibilitate atât în ceea ce privește combinarea cadrelor, cât, mai ales, în ceea ce privește realizarea lor – realizarea unei fotografii fiind mereu mai puțin problematică decât orchestrarea unei filmări, care poate deveni foarte complexă, în funcție de context. De asemenea, folosirea fotografiilor în locul cadrelor filmate deschide posibilitatea unei percepții temporale extinse asupra unor momente disparate din punct de vedere cronologic. O singură imagine statică este considerată a avea un impact mai mare asupra privitorului decât succesiunea de frame-uri pe care le oferă o filmare a unui subiect în mișcare. Fotografia nu se modifică, poate fi examinată ulterior de mai multe ori, suspendă în timp o imagine singulară, care continuă, după înghețarea ei, să transmită cu aceeași intensitate tensiunea captată în interior. Avantajele utilizării fotografiilor în film sunt multiple, iar unul dintre cele mai importante este acela al imersiunii într-un plan atemporal al subiectului, ceea ce poate duce la crearea unei relații mai complexe între spectator și materialul vizual prezentat în acest mod. Alături de Chris Marker, o figură importantă a teritoriilor experimentale din Noul Val francez, Agnes Varda (n. 1928), a pornit dinspre arta fotografiei înspre cea cinematografică și ajungând, în prezent, să folosească ambele medii în instalații. În filmele lui Varda, imaginile statice au o mare semnificație, fiind deseori purtătoare de sensuri simbolice și funcții narative. Folosindu-se chiar de natura lor contrastantă, cineasta franceză combină, în multe din filmele sale, cadrele statice cu cele în mișcare.

O altă întâlnire inedită dintre fotografie și film o constituie materiale artistice de felul portretelor filmate ale lui Andy Warhol, sub titlul de *Screen tests* (1964-1966). Acestea fac dovada unei reinterpretări a artei portretului fotografic, deschizând o nouă percepție asupra cadrelor statice, dar care se află, în mod paradoxal, în mișcare.

Exercițiu practic 1

Studentii vor avea de realizat un fotomontaj de 12 fotografii în care să descrie succesiunea unei acțiuni. În mod similar, ei vor fotografia 12 instantanee care să descrie un gest.

Exercițiu practic 2

Pe o temă stabilită împreună cu profesorul, studenții vor construi o narațiune vizuală fictivă de tip fotomontaj.

Exercițiu practic 3

Studentii vor realiza fotografii pe stradă pe durata unui curs practic. Dintre acestea, ei vor avea de selectat fiecare acele fotografii care pot alcătui o narațiune vizuală, un scenariu al străzii.

Exercițiu practic 4

Pornind de la o idee personală, studenții vor avea de realizat una sau două imagini în care să problematizeze ideea de gest fotografic în intertextul acestuia cu arta cinematografică.

Exercițiu de analiză

La seminar, studenții vor aduce exemple de utilizare a fotografiei în filmul documentar sau cel de ficțiune. Folosindu-se de exemplele discutate, ei vor avea de alcătuit un eseu personal pe această temă. Acesta va fi prezentat ulterior, în scopul analizei colective și al confruntării ideilor rezultate.

Utilizarea imaginilor statice în filmul documentar este o practică des întâlnită. Regizorul german Harun Farocki (1944-2014) reușește, în filmul său *Workers leaving the factory* (1995), să adauge, cu ajutorul fotografiilor, straturi de sens complexe primei înregistrări filmate de către frații Lumière a muncitorilor care părăsesc fabrica de produse fotografice a acestora, aflată în Lyon. Plecarea acasă în grabă a acestora după o zi de muncă este

confruntată cu întrebări ca de pildă: unde se duc aceștia? De ce se grăbesc? Se duc la un miting? Către baricade sau pur și simplu către casă? Utilizând o fotografie din timpul unei mari greve, în alt context, Farocki introduce ideea că locul dinaintea porților fabricii a fost dintotdeauna locul conflictelor sociale. Sub același titlu ca cel al fraților Lumière, regizorul explorează în eseu său documentar secvența ieșirii muncitorilor din fabrică din prisma istoriei filmului, a mediului cinematografic care, consideră Klaus Gronenborn, încă de la prima filmare a plecării de la fabrică a mulțimii de angajați, „conține germenul unei dezvoltări sociale predictibile, aceea a dispariției acestei forme de muncă industrială.”²

Farocki a realizat numeroase alte documentare în care folosește, cu precădere, imagini statice de durate lungi, pe care le parcurge din interior, folosind detaliul, dar și imaginea de ansamblu, în variațiuni adaptate fiecărui subiect abordat. Este de remarcat faptul că Harun Farocki a fost profund influențat de Bertold Brecht și Jen-Luc Godard. Cu ceva timp în urmă, Brecht realizase, printr-o metodă ingenioasă la vremea sa, *Kriegsfibel* sau *Abecedarul războiului*, apărut târziu după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial, în 1955.



Bertold Brecht, imagini din *Kriegsfibel*³

² Gronenborn, Klaus, *Hildesheimer Allgemeine Zeitung* (21 November 1995), <http://www.vdb.org/titles/workers-leaving-factory>, 10.09.2016.

³ http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2406, <http://bintphotobooks.blogspot.ro/2013/08/photobook-kriegsfibel-bertolt-brecht-20.html>, 09.09.2016.

Acest volum cuprinde decupaje din ziare din timpul războiului, pe care Brecht le-a adunat cât se afla în exil, în Danemarca. În 1944, împreună cu colaboratoarea sa Ruth Berlau, el a asamblat imaginile decupate însoțite de texte proprii, pe hârtie neagră. Aceste *fotoepigrame* alăturau imagini și reflecții scrise, scoțând la iveală realități dure ale anilor de război, deseori mizând pe discrepanțele dintre multiplele fațete ale acelorași evenimente. Fără să realizeze el însuși fotografiile întrebuințate, Bertold Brecht a reușit să creeze un eseu vizual profund pe tema naturii distructive a umanității și face trimitere la secvențele unui film documentar.

Exercițiu practic

Studentii vor avea de realizat două fotografii, care, prin juxtapunere sub forma unui diptic, să ilustreze o discrepanță sesizată de ei în realitatea înconjurătoare. Ca temă de lucru conexă, studenții vor realiza o singură fotografie care să conțină două elemente contradictorii, care se scot în evidență unul pe celălalt.

5.2. Influențe ale cinematografiei asupra fotografiei

Intertextul bogat care se creează și extinde la întâlnirea cinematografiei cu fotografia ne confruntă cu numeroase compoziții creative, de diferite naturi.

Între 1970 și 1980, Cindy Sherman a creat seria *The Complete Untitled Film Stills*, în care a reunit imagini de tip stop cadru din filme fictive. În articolul meu *A woman's 69 look – Cindy Sherman's Untitled Film Stills*, am analizat această creație vizuală din punctul de vedere al esteticii în fotografie și film. „Fotografa americană a dezvăluit astfel, pe o scenă a vizualului în evoluție, o serie de portrete feminine neașteptate și stranii. [...] Combinând abordarea cinematografică și pe cea fotografică, Sherman a creat 69 de istorii necunoscute despre ea însăși, într-o formă care încă nu fusese folosită astfel înaintea ei: stop cadrul de film. Seria tratează tema barocă a *qui pro*

quo-ului și căutarea neîncetată a imaginii feminine răătăcitoare de-a lungul secolului XX, neoprinde-se la una în particular, ca și cum niciuna nu ar fi cea adevărată.

Chiar dacă lucrările nu sunt filmate, ci fotografiate, regizarea fiecărei scene conduce privitorul departe într-o adâncă atmosferă de film, în care sensul vizual al cadrului întâlnește un puternic efect cinetic. Jonglând cu filmul *noir*, cu melodramele de categorie B din anii 1959 sau chiar cu seriale clișeu, Sherman se dovedește a fi actrița propriei non-identități. În stop cadrele ei alb negru, genul este descris ca noțiune construită instabilă, sugerând absența identității biologice înăscute a femeii. Contradicția pe care Sherman își bazează munca nu lăsa indiferent nici un tip de public: portretele sunt anonime dar, în același timp, pot fi recunoscute cu ușurință de orice aparținător la cultura occidentală.

Cindy Sherman este considerată una dintre cele mai cunoscute fotografe conceptuale, care combină imaginea cu analiza socială și de gen. Tehnicile ei au fost, mai târziu, reluate de alți artiști. Ea a mai lucrat și ca regizor, iar primul ei film *Office Killer* (1997) le-a avut în distribuție pe Jeanne Tripplehorn, pe Molly Ringwald și pe Carol Kane. Ea a și jucat în filmul lui John Waters, *Pecker*.

În 1977, criticul de artă Douglas Crimp a prezentat la New York expoziția *Pictures*, care reunea lucrări semnate de Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo, Phillip Smith și Troy Brauntuch. Câțiva ani mai târziu, Crimp a scris *The Photographic Activity of Modernism*, incluzând-o pe Cindy Sherman în grupul *Pictures*. În acest eseu, el observa întâlnirea dintre teoria contemporană și fotografie, făcând legătura dintre noțiunea de aură și originalitate lansată de Walter Benjamin și lucrările comentate. Crimp remarcă faptul că fragmentele de filme false ale lui Sherman (*faux films*) se opuneau ideii de invenție și celei de geniu, jonglând cu ideea de copie în post-modernism. În schimb, Sherrie Levine a confruntat lumea artei cu imagini re-fotografiate, realizate anterior de fotografi deja notorii, ca Edward Weston și Eliot Porter.

Ca și Cindy Sherman, Sherrie Levine a deturnat noțiunea de originalitate fotografiind exemple de artă, și nu producându-le ea însăși. Opera

celor două artiste ridică problema dispariției. [...] Sherman a negat că se fotografia pe sine – cel puțin în sensul tradițional – imaginile sale reprezentând doar un act de dispariție. Ea afirma că încearcă să îi facă pe alții să se recunoască în acestea. Fotografiindu-se purtând peruci și costume, ea amintește privitorului anumite stereotipuri vizuale, astfel încât oricine poate să își dea seama care imagini le-au inspirat pe ale ei. Evocând și imitând mai degrabă decât construind look-uri noi, fotografiile lui Sherman indică fragmentarea unei concepții unitare despre identitate, scindarea subiectului și înlocuirea originalității cu arta *remake*-ului.”⁴



Cindy Sherman, 3 imagini din seria *Untitled Film Stills*⁵

La începutul seriei *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman nu a făcut referire la o anumite personalitate din lumea filmului în mod special, ci a dorit să redea doar atmosfera dominantă rezultată din amestecul de film noir, thriller, film de categorie B din anii 1950. În timp însă, personajele sale au devenit tot mai concret legate de lumea filmului. Astfel, artista a ajuns să reproducă vestimentația și postura Sofiei Loren, de pildă. În *Untitled Film Still #35*, filmul de referință este *Two Women*, în care a jucat actrița italiană. Cele 69 de imagini din *Untitled Film Stills* au ca protagoniste femei care, în

⁴ Ioan, Daria, *A woman's 69 looks – Cindy Sherman's Untitled Film Still*, Ekphrasis, 1/2011, pp.160-162.

⁵ *Untitled Film Still # 34*, <http://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-film-still-34>, *Untitled Film Still # 53*, http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2406, 10.09.2016, *Untitled Film Still # 50*, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled50.html>, 09.09.2016.

general, denotă fragilitate. Pentru a sublinia acest aspect, Sherman alege să le plaseze în decoruri care fac trimitere la o lume ostilă. De multe ori, personajul central al unei imagini pare că este urmărit, sau denotă o atitudine de temere. Unghiurile de fotografiere, frecvența plonjeelor și a contraplonjeelor accentuează starea pe care Sherman o transmite în seria sa. Epopeea solitară parcurge multe din stereotipurile imaginii feminine în secolul XX, pe care, prezentându-le dintr-un punct de vedere problematizant, își propune să le destructureze. În aceste autoportrete, artista ironizează lipsa de profunzime a personajelor feminine create în filmele vechi sau alte formate de televiziune. Stop cadrul fiind diferit de film prin însăși structura sa, Cindy Sherman face apel la o deschidere a percepției privitorului, care este pus în situația de a reflecta, în fața unei imagini statice, asupra a ceea ce el consumă în materie de film și televiziune. În același articol, am constatat că în cele 69 de compoziții există o presiune a alterității. „O prezență nevăzută este sugerată în fiecare fotografie, iar toate rolurile interpretate [de Sherman] sunt relaționate cu aceasta, toate gesturile depind de ea, ca și cum aceasta ar fi rațiunea tuturor schemelor de comportament ale personajelor portretizate. Chiar și în stop cadrele care presupun ideea de intimitate, imaginea unei femei stând în pat sub diferite deghizări sugerează prezența unui alte priviri pe lângă obiectivul camerei, Aceste fotografii ar putea fi puse în relație cu noțiunea de supraveghere, atât de des atacată de alți artiști (în principal artiști video) înaintea lui Cindy Sherman. Faptul că un subiect este observat îi dă privitorului senzația de indiscreție și îl face să reflecteze la natura propriului său gest de curiozitate, în timp ce privește imaginea. A te uita la siluetele aceleiași femei este similar cu un act de intruziune. Femeia este în mod permanent urmărită în viața sa intimă, ceea ce implică ideea de lipsă de libertate. Din această perspectivă, întreaga serie de stop cadre dezvăluie o complexă mașinărie critică. În arta lui Sherman, documentația oferită de fiecare act performativ este mai importantă decât faptul de a face fotografii, iar ideea de dincolo de imagine mai importantă decât compoziția vizuală. Folosind anumite tehnici pentru a minimaliza în mod intenționat dimensiunea artistică a cadrelor sale, ea reduce ideea de fotografie la sensul și scopul ei

de bază: simpla documentare. Mulți critici afirmă că ceea ce face ea este *antifotografie*, având în vedere că deconstruiește actul fotografic atât în teorie cât și în practică. Dar orice ar face cu aparatul său de fotografiat, creațiile lui Cindy Sherman rămân printre cele mai controversate ocurențe fotografice ale reprezentării vizuale ale feminității în secolul XX.”⁶ După prima serie de *Untitled Film Stills*, artista a continuat ideea deconstrucției avatarurilor feminine în alte serii, care prezintă influențe evidente ale fotografei Claude Cahun, în ceea ce privește tematica, și ale fotografului Hans Belmer, ca imagistică a corpului fragmentat, recompus, instrumentalizat al femeii.

Exercițiu practic 1

Pornind de la exemplul seriei *Untitled Film Stills*, comentat mai sus, studenții vor avea de realizat 3 imagini fotografice reprezentând câte un stop cadru din filme pe care ar dori să le facă ulterior. Estetica acestor imagini va fi stabilită de fiecare student în parte și explicată, ca demers creativ, de-a lungul unui seminar. Acest exercițiu vizează compunerea creativă de narațiuni vizuale, precum și practicarea selectării cadrelor cheie ale acestora, stabilirea scenelor esențiale, a unui ritm al succesiunii de imagini.

Exercițiu practic 2

Studenții vor avea de realizat, în 6 fotografii, trei ambianțe diferite pentru desfășurarea unor scene de film, dintre care 3 vor fi interioare, iar 3 exterioare, cu lumină naturală sau artificială. Miza acestui exercițiu este practica scenografiei și ambientarea unui decor de film.

Exercițiu practic 3

Pornind de la schița unui scenariu propriu, studenții vor realiza o serie de 6-10 fotografii, reprezentând scenele principale ale unei narațiuni filmice

⁶ Ioan, Daria, *op. cit.*, pp. 166-167.

pe timp de noapte. Scopul exercițiului este acela de a familiariza studenții cu elemente ale regiei de film și de a continua practica, tot mai complexă, a eclerajului potrivit scenelor nocturne.

Exercițiu practic 4

Studenții vor avea de realizat 3 imagini distincte în care să problematizeze natura gestului fotografic, pentru o înțelegere aprofundată a intertextualității practicilor în domeniul vizual.

5.3. Ocurențe ale fotografiei în arta video, multimedia și instalație

Conexiunile dintre fotografie, film și arta video pot fi des întâlnite în ceea ce se numește arta instalației, indiferent de materialele și suporturile utilizate și de dispozitivele de prezentare. Tranziția dintre imaginea de tip fix, fotografică, și imaginea în mișcare constituie obiectul de cercetare pentru numeroși artiști video și multimedia.

Instalația este o modalitate de exprimare în arta vizuală contemporană, în care se utilizează diverse materiale dispuse în spațiu tridimensional, pentru a oferi spectatorului o experiență particulară inedită în circumstanțe determinate. Instalația nu este limitată la spațiul unei galerii, ci se poate manifesta prin combinarea diverselor medii de exprimare în orice spațiu public sau privat.

Artistul francez Thierry Kuntzel utilizează deseori fotografia în instalațiile sale, dintre care vom menționa aici doar câteva exemple. În lucrarea sa *Peau (Skin)* din 2007, el creează fotografii în mișcare, prin tehnica scanării imaginilor statice de către un proiector inventat de Gérard Harlay, denumit proiector *fotomobil*. Ideea de a pune în mișcare momente înghețate ține, ca și la Chris Marker, de explorarea și intervenția asupra memoriei. Pentru Kuntzel, ca pentru alți câțiva artiști video, timpul devine, prin prelucrarea imaginilor, un material plastic. Instalația *Peau* prezintă principiul de bază al filmului. Fotografiile sunt proiectate asemeni unui material filmat, la 24 de

frame-uri pe secundă, astfel încât percepția rezultată este că acestea se află în mișcare. Pornind tot de la fotografie, altă instalație a lui Kuntzel, *Tu*, din 1994, prezintă 8 portrete ale unui băiețel, disecând, în imagini statice peste care acționează o proiecție, o durată infimă suspendată în timp. *Abandon*, din 1997, artistul prezintă sub formă de dipticuri portrete care transmit starea de extaz.



**Thierry Kuntzel, *Tu*, instalație, serie fotografică,
video morphing, color, fără sunet (1994)⁷**

Christian Boltanski (n. 1944), fototgraf, sculptor, creator de film de origine franceză, este recunoscut în toată lumea mai ales pentru instalațiile sale cu fotografii. În 1986, el a început să combine diverse materiale media pentru a realiza lucrări de acest fel, în care conceptul de lumină este esențial. Ca tematică, artistul conceptual Boltanski a fost preocupat de meditația asupra trecutului și reconstruirea acestuia prin diferite modalități.

⁷ <http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/enseignement/lecons/cinema-video-installations-683917.kjsp?RH=PEDA>, 10.09.2016.

Lucrări ca *Reserve* (1989) sau *Monument Odessa* (1991) onorează victime ale Holocaustului, pe când o serie de numeroase alte instalații cu fotografii și diverse sisteme de iluminare repovestesc, fără cuvinte, alte istorii umane. Cantitatea imaginilor folosite de artistul francez diferă de la un caz la altul. În instalația *L'album de la famille D., 1939-1964*, realizată în 1971, el folosește 150 de printuri fotografice alb-negru, într-un singur mare cadru metalic, pentru a transmite ideea că imaginile, chiar în număr foarte mare, nu ne dau nici un reper asupra vieții reale a unei familii, ci constituie doar un album, reprezentând noțiunea unei colecții.



Christian Boltanski, *L'album de la famille D., 1939-1964* (1971)⁸

Artistul belgian David Claerbout utilizează memoria conținută de imaginile fotografice într-un mod cu totul aparte. În instalația *Sections of a Happy Moment* (2008), el creează un spațiu al contemplării unui singur moment surprins de o fotografie veche, în care câțiva copii se joacă, iar mingea lor este suspendată în aer. Prin tehnici complexe, Claerbout oferă vizitatorului spațiului virtual creat de el posibilitatea de a se plimba prin fotografie, devenită astfel tridimensională, și de a privi scena din toate unghiurile dorite, din orice punct al hărții acesteia. Claerbout face des

⁸ http://i-ac.eu/fr/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971, 03.09.2016.

referire, în arta sa, la noțiunea de timp care rămâne, acel rest care poate fi explorat și după ce un eveniment a luat sfârșit. Și pentru acest artist, ca și pentru Thierry Kuntzel, timpul este un material flexibil care poate fi modelat prin diferite tehnici de post-procesare a imaginii. În *A Long Goodbye*, din 2007, folosind tehnici de time lapse, el reușește să țină pe loc, să întârzie o despărțire.



David Claerbout, *A Long Good Bye*, 2007 (detaliu)⁹

Prin efectul de *ralenti* care se creează, salutul personajului feminin filmat într-un plan secvență unic „se încarcă de o puternică narativitate. [...] Dincolo de problema simulării, imaginea lungului gest de adio dezvăluie o concentrare a trăirii. Dat fiind că ne raportăm la lucruri prin experiență, imaginea acestei lumi stranii ne conduce la ideea unei subiectivități care influențează motricitatea elementelor sale. Ea le trăiește și le transformă, le locuiește.”¹⁰

Numeroși alți artiști folosesc fotografia ca material constitutiv pentru instalațiile lor. Dintre aceștia îi mai amintim pe Bruce Naumann, John Baldessari, Agnes Varda, David Fischli și Peter Weiss, Harry Shunk, Salla Tykkä.

⁹ <http://canadianart.ca/online/see-it/2008/10/16/david-claerbout>, 12.09.2016.

¹⁰ Ioan, Daria, *David Claerbout. La dramaturgie des territoires vidéo*, EKPHRASIS, 2008, pp. 138-139.

De pildă, cea din urmă are adesea ca referință, în lucrările ei vizuale, imaginile stereotipe din filme. Imagistica mass-media este tratată în diferite moduri de artista finlandeză. În filmul ei *Zoo* (2006), camera de filmat urmărește o femeie care traversează o grădină zoologică, privind animalele captive și fotografiindu-le din când în când. „Imaginea protagonistei evocă personaje feminine care pot fi văzute în filmele lui Hitchcock: stilul coafurii și vestimentația sunt în egală măsură importante pentru reconstruirea senzației cu care ne-au obișnuit eroinele lui Hitchcock.”¹¹ În acest film, efectele estetice ale reluării sau copierii imaginilor sunt accentuate, la Tykkä, de folosirea suspansului care crește, tot ca legătură cu arta regizorală a lui Hitchcock. În *Thriller* (2001), ea folosește o imagine reminiscentă de-a lui Tarkovski – o casă în pădure – și aplică din nou tehnica intensificării tensiunii dramatice. În general, arta lui Tykkä se bazează pe recompunerea imaginilor existente deja în istoria filmului, dar scopul său nu este acela de a denunța, prin deconstrucție, consumerismul spectatorului de cinema, ca Cindy Sherman, ci operează cu metafore vizuale al căror sens rămâne deschis.



Salla Tykkä, stop cadru din *Zoo* (2006)¹²

¹¹ Ioan, Daria, *A woman's 69 looks – Cindy Sherman's Untitled Film Still*, EKPHRASIS, 1/2011, p. 162.

¹² <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/53001>, 02.09.2016.

Exercițiu practic 1

Folosind fotografia ca referință, studenții vor trebui să construiască o problematică la nivel de compoziție artistică.

Exercițiu practic 2

Pornind de la câteva din exemplele discutate mai sus, studenții vor avea de realizat o imagine în care să introducă o reflecție critică asupra noțiunii de remake. La seminar, ei vor prezenta exemple de utilizare a remake-ului în arta vizuală.

Exercițiu practic 3

Studenții vor avea de construit câte o imagine complexă, compusă din mai multe tipuri de materiale media, din care să reiasă modalități personale de a folosi fotografia ca obiect, mediu sau referință într-un demers artistic vizual.

Bibliografie

- AUMONT, Jacques, *L'image*, Nathan, col. *Cinéma*, Paris, 2003.
- BADIOU, Alain, *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*, Continuum, Londra, 2005.
- BARTHES, Roland, *Camera luminoasă*, Idea, Cluj-Napoca, 2009.
- BENJAMIN, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, în *Illuminations*, Fontana, Londra, 1973.
- BERGER, John, *Ways of Seeing*, Penguin Modern Classics, Londra, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Photography: A Middle Brow Art*, Stanford University Press, 1990.
- BURGIN, Victor (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, 1982.
- CAMPANY, David, *Photography and Cinema*, Reaktion Books, Londra, 2008.
- CRISTOFOVICI, Anca, *Touching Surfaces: Photography, Temporality, Aging*, Rodopi, Amsterdam, 2009.
- CORBIN, Alain, Courtine, Jean-Jacques și Vigarello, Georges (ed.), *Istoria corpului*, Art, București, 2009.
- DARLEY, Andrew, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, Routledge, Londra, 2000.
- DEBORD, Guy, *Societatea spectacolului*, RAO, București, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Confronting Images*, Pennsylvania State University Press, 2005.
- DOISNEAU, Robert, *Trois secondes d'éternité*, Contrejour, Paris, 1989.
- DURAND, Régis, Criqui, Jean-Pierre și Mulvey, Laura, *Cindy Sherman*, Flammarion, Paris, 2007.
- FRIDBERG, Anne, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, 2006.
- FRIZOT, Michel (ed.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Bordas, Paris, 1994.
- FELEKI, István, *Ante mare, undae*, Idea, Cluj-Napoca, 2012.
- FOCILLON, Henri, *Viața formelor*, Meridiane, București, 1977.
- GAUTRAND, Jean-Claude, *Robert Doisneau*, Taschen, Köln, 2004.
- GRONENBORN, Klaus, *Workers leaving the Factory*, *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, 21 November 1995.

- HOLMES, Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereograph, Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, New Haven, 1980.
- KEMPER, Sarah, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester University Press, 1998.
- KOETZLE, Hans-Michael, *Photo Icons. The Story Behind the Pictures 1827-1991*, Taschen, Köln, 2005.
- LYOTARD, Jean-François, *Inumanul*, Idea, Cluj-Napoca, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours Figure*, Klincksieck, 1970.
- NEWHALL, Beaumont (ed.), *Photography: Essays & Images*, ed. MOMA, New York, 1980.
- MANOVICH, Lev, *The Paradoxes of Digital Photography*, în *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, ed. Hubertus von Amelnunxen, Stefan Iglhaut, and Florian Rotzer, G+B Arts International, Munich, 1996.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, col. Folio, Galimard, 1985.
- NOVAC, Mircea, *Fotografia de la A la Z*, Editura Tehnică, București, 1973.
- O'BRIEN, Michael E., SIBLEY, Norman, *The Photographic Eye. Learning to See with a Camera*, Davis Publications Inc., Worcester, Massachusetts, 1995.
- OSBORNE, Peter, *Photography in an Expanding Field*, în *Where Is the Photograph?*, col. *Photoforum and Photoworks*, David Green, Brighton, 2003.
- PRICE, Mary, *The Photograph: A Strange Confined Space*, Stanford University Press, Stanford, 1994.
- PULTZ, John, *The Body and the Lens: Photography since 1839 to the Present*, Harry N. Abrams, New York, 1995.
- RODOWICK, D. N., *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*, N.C.: Duke University Press, Durham, 2001.
- RODOWICK, D. N., *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 2007.
- SCHULTZ, William Todd, *An Emergency in Slow Motion: The Inner Life of Diane Arbus*, Bloomsbury Publishing, New York, 2011.
- SCOTT, Clive, *The Spoken Image: Photography and Language*, Reaktion Books, Edinburg, 1999.
- SONTAG, Susan, *On Photography*, Penguin Books, col. Penguin Modern Classics, London, 2008. Trad. rom. *Despre fotografie*, București, Vellant, 2014.
- TRACHTENBERG, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980.
- ȚUȚUI, Marian, *Frații Manakia și imaginea Balcanilor*, ed. NOI Media Print, București, 2009.

WARNER, Marien, Mary, *Photography. A Cultural History*, Lawrence King Publishing, Londra, 2006.

WELLS, Liz, *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2000.

WESTGEEST, Helen, *Video Art. A Comparative Approach*, Wiley Blackwell, SUA, 2015.

WOLLHEIM, Richard, *Art and its objects*, Cambridge University Press, 1980.

Articole personale recomandate

IOAN, Daria, *Diane Arbus. Întrebări deschise pentru estetica în fotografie*, REVART, Timișoara, 25/2015.

IOAN, Daria, *Romanian Urban Series at the Sony World Photography Awards 2014*, EBSCO, <http://www.ebsco.com/>, EKPHRASIS, 1/2014.

IOAN, Daria, *A woman's 69 looks – Cindy Sherman's Untitled Film Still*, EKPHRASIS, 1/2011.

IOAN, Daria, *La pratique des Lignes de Temps appliquée au film d'art*, EKPHRASIS, 2/2011.

IOAN, Daria, *The Photographic Treatment of Emotion in Front of a Stage. Bill Henson: The Opera Project*, EKPHRASIS, 1/2009.

IOAN, Daria, *David Claerbout. La dramaturgie des territoires vidéo*, EKPHRASIS, 1/2008.



Daria Ioan (n.1982) este în prezent lector la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj, artist fotograf și realizator de proiecte de explorare a mediului video, a interferențelor acestuia cu teatrul. Cercetează și scrie despre arta și cultura vizuală, artele spectacolului. A obținut titlul de doctor în anul 2012.

Manualul de fotografe al Dariei Ioan este extrem de important pentru cei care doresc să asimileze bazele teoretice și practice ale artei și tehnicii fotografe. Bine structurat, prevăzut cu numeroase exemple și cu exerciții pertinente, prezentul volum va constitui o lectură utilă și binecă pentru studenții din facultățile de arte, dar și pentru marele public.

Scriitura riguroasă, dar și exibilă și suplă, bogăția informației și originalitatea unor păreri exprimate argumentat vor face din această lucrare un reper semnificativ al literaturii didactice universitare.

Conf. dr. habil. Ioan Pop-Curșeu

Dincolo de informațiile teoretice fundamentale necesare abordării artei fotografe, manualul Dariei Ioan aduce și exemple sugestive care conduc cititorul spre concluzii relevante pentru tematica propusă.

Plecând de la intenția de a cuprinde o zonă de interes largă, autoarea reușește să atingă publicul direct interesat de arta fotografică dar poate deschide apetitul și altor pasionați de imagini. Prin ținuta și rigurozitatea abordării, manualul se adresează, în primul rând, publicului țintă din școlile de arte, unde existența unui asemenea manual este foarte importantă și de mult așteptată.

Conf. dr. habil. Florin Țolaș



COLECȚIA CINEMEDIA
Facultatea de Teatru și Televiziune

ISBN: 978-606-37-0103-0